
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00380021 6











WILHELM ROLFS

GESCHICHTE DER MALEREI NEAPELS







Ribera: Büssende Magdalena

Verlag von E.A.Seemann in Leipzig

GESCHICHTE DER MALEREI NEAPELS

VON WILHELM ROLFS

MIT EINEM TITELBILD IN HELIOGRAVÜRE
MIT 13 TEXTFIGUREN UND 138 ABBILDUNGEN
AUF 112 TAFELN

LEIPZIG · VERLAG VON E. A. SEEMANN · 1910



DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

IHRER KÖNIGLICHEN HOHEIT DER PRINZESSIN
BEATRICE VON SACHSEN-COBURG UND GOTHA
IST DIES BUCH ZUR VERMÄLUNG MIT SEINER
KÖNIGLICHEN HOHEIT DEM PRINZEN ALFONSO
VON ORLEANS-BOURBON, INFANTEN VON
SPANIEN, EHRERBIETIGST GEWIDMET



INHALT

ABKÜRZUNGEN

M. = Museum

NM. = Nazionalmuseum

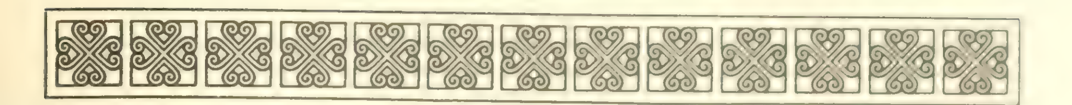
b = breit

h = hoch

l. = links

r. = rechts

De D. = De Dominici



VORWORT

Eins der am häufigsten aufgesuchten Kunstwerke Neapels ist das wunderliche Marmorwerk des Queirolo, das sich in der kleinen Kapelle der Beweinung der Sangro befindet. Es stellt einen nackten Mann dar, der sich mit großer Aufwendung von Muskelkraft aus den zahllosen Maschen eines starken Netzes zu befreien sucht. Der Mann ist das Sinnbild der um Wahrheit ringenden Menschheit, das Marmornetz das der gewollten und ungewollten Täuschung, mit der jene zu kämpfen hat.

Es ist auch das Sinnbild dieser Arbeit. Denn wenn auch jedes ernste Buch einen Versuch bedeutet, die Wahrheit aus den Maschen des Irrtums zu befreien, so trifft dies in ganz besonderem Maße für eine Untersuchung über die Malerei Neapels zu. Als der Verfasser an den Band der »Berühmten Kunststätten« herantrat, der von diesem Gegenstande handeln sollte, war er sich zwar bewußt, daß für den älteren Teil neue Vorarbeiten zu machen sein würden; nicht aber, daß so ziemlich das gesamte Gebiet der Malerei Neapels bis ins 18. Jahrhundert hinein und in allen ihren Einzelheiten von neuem untersucht werden müßte, wenn die Forschung sich aus den Maschen einer endlos fortwuchernden Geschichtsfälschung befreien wollte. Weder die einzige brauchbare Zusammenstellung der älteren Werke der Malerei in Neapel von Schulz, noch die Angaben der verschiedenen Handbücher sind, und zwar bis in die neuste Zeit herab, in ihren Einzelheiten zuverlässig: sie beruhen samt und sonders, von den wenigen kurzen monografischen Arbeiten abgesehen, die Benedetto Croce in der Napoli Nobilissima erscheinen ließ, oder die Società Napoletana di Storia Patria im Archivio Storico per le Province Napoletane veröffentlichte, auf den Angaben eines der gefährlichsten Fälscher, der je die Menschheit (insbesondere die gelehrte) an der Nase herumgeführt hat, auf Bernardo de Dominici.

Dieser Mann hatte den Ehrgeiz, der Vasari Neapels zu sein. Er war Maler, einer jener zahllosen mittelmäßigen Meister, die halb Künstler, halb Tüncher im 18. Jahrhundert die großen Flächen der modernisierten zahllosen Kirchen von Neapel mit ihren Machwerken bedeckten. Allein, das befriedigte seinen Ehrgeiz nicht. Auch mochte der Wettbewerb mit den zahlreichen Genossen nicht sehr ertragreich sein. Jedenfalls

warf er sich auf die Schriftstellerei und entfaltete auf dem Gebiete der kunstgeschichtlichen Fälschung eine Fertigkeit, eine Verschlagenheit und einen Fantasiereichtum, die in dieser Form ihresgleichen suchen. Der Sohn eines neapolitanischen Malers in Malta verdiente er sich seine literarischen Sporen mit einer kleinen Arbeit, die er für den Florentiner Baldinucci für dessen *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* und zwar auf Bitten Marmis, der Baldinuccis drei Bänden (I, II, IV) den III., V. und VI. hinzufügte, anfertigte. Es sind dies seine auch selbständig gedruckten und dann in sein Hauptwerk aufgenommenen *Notizie della vita dell' eccellentissimo pittore Luca Giordano Napoletano:* sie enthalten bereits, aber wegen der leichteren Kontrolle, die über den noch nicht lange verstorbenen Neapolitaner möglich war, noch zaghaft die sämtlichen Kennzeichen und Bestandteile, mit der der Fälscher später sein großes Werk ausstattet: Mischung von Wahrheit und Dichtung durch kleine Geschichten, die in einem halb treuherzigen, halb altertümelnd gesuchten Stile vorgetragen werden; Daten, die halbwahr, ungenau, unsicher oder auch wenn nötig einfach ganz erfunden sind, mischen sich mit anderen, die richtig sind und von anderer Seite sich bestätigen lassen[1]). Den ganzen, zur Vollendung ausgebildeten Fälschungsapparat setzt er indes erst in seinem großen Hauptwerke, das auf eine der Schwächen des neapolitanischen Karakters berechnet ist, seine stark ausgebildete und von keiner kritischen Kenntnis gezügelte Ortsliebe, in Bewegung.

Eine lange und mühevolle Arbeit war dazu nötig, und man darf dem Fälscher ausnahmsweise glauben, wenn er sagt, daß er siebzehn Jahre darauf verwendet habe. In drei großen Bänden erschienen 1742—43 die *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani,* und damit beginnt die Fälschung der neapolitanischen Kunstforschung, die bis auf den heutigen Tag andauert: so geschickt ist seine Art, so reichlich sind seine Angaben, so raffiniert weiß der Mann auch den kühlen Forscher zu überlisten! Es ist lehrreich, ihn auf seinen Schleichwegen zu verfolgen. Der Grundgedanke seiner Schrift war der, die heimatliche Kunst und ihre Vertreter gegen deren angebliche Herabsetzer, wie namentlich Vasari, zu verteidigen. Darin traf er nicht nur mit der freudigen Zustimmung der gebildeten Kreise Neapels zusammen, sondern er erschien lediglich als der Vertreter einer ganzen Reihe von ehrsamen Vorgängern, die wie Capaccio die angebliche Zurücksetzung ihrer Vaterstadt durch den Florentiner sehr lebhaft empfunden hatten. Vasari aber handelte vielmehr aus Unkenntnis als aus

1) Das, wie es scheint, von Baldinuccis Sohne Francesco Saverio durchgesehene Leben des Lukas Jordano erschien 1728 im Druck, ist aber nicht mehr aufzutreiben (Ceci). Daß dem de Dominici der Gedanke, die Geschichte der neapolitanischen Künstler zu schreiben, durch Marmis Aufforderung kam, erhellt aus einer Bemerkung, die Ceci aus der Handschrift der Notizie mitteilt; er schreibt, daß er »das Leben des Mattias Preti, des Kalabresen, und sehr viele Denkwürdigkeiten des heute außerordentlich berühmten Malers Solimena fertig habe«. Solimena war sein Zeitgenosse, Preti und Jordano die Lehrer seines Vaters. Er stand also bei ihnen noch auf sicherem Boden. Ganz anders gestaltete sich aber seine Schriftstellerei, als sich erst der Gedanke festgesetzt hatte, die arg vernachlässigte und »verleumdete« Kunst Neapels an den ihr gebührenden Platz zu stellen.

Bosheit, wobei sein Grundgedanke, daß die beste Kunst Neapels nicht von einheimischen, sondern von fremden Kräften stamme, nicht einmal anfechtbar ist; es war ihm nur wie jedem, der über den Gegenstand erschöpfend und wahrheitsgetreu berichten möchte, die große Schwierigkeit entgegengetreten, sich zuverlässige Angaben in Neapel selbst zu verschaffen[1]). Dem allen weiß de Dominici abzuhelfen.

Zunächst erfindet er Quellen, deren Herkunft er geschickt glaubwürdig zu machen weiß. In der berühmten Bücherei des Valletta entdeckt er eine Handschrift des (fingierten) Notars Gio. Angelo Criscuolo vom Jahre 1569, und darin eingeheftet eine Abhandlung des Malers Marko Pino von Siena, der lange Zeit in Neapel wirkte: beide Handschriften, aus denen er treuherzige Auszüge gibt, sind glatt erfunden. Im Jahre 1728 lernt er den 94jährigen Niklas Marigliano kennen, den er sich durch ein paar Freundlichkeiten verpflichtet. Dafür erhält er von ihm eine Handschrift mit Denkwürdigkeiten des Massimo Stanzione, die dieser seinem Schüler Josef Marullo geschenkt hätte, der sie seinerseits dem Marigliano überließ: diese Denkwürdigkeiten wie deren Geschichte sind von dem Fälscher ebenfalls erfunden. Von Paul de Matteis will er Notizen über neapolitanische Künstler erhalten haben, die jener auf Ansuchen eines Herrn aus Frankreich zusammengestellt hätte: ein weiteres Erzeugnis der Fantasie des Fälschers! Eine Unzahl von Künstlergeschichten stützt er auf Überlieferung und Erzählung seitens gewichtiger Gewährsmänner, Rechtsanwälte, Geistliche und was sonst einen denkbar ehrenwerten Stand bezeichnet. Auf Grund dieses »Quellenmaterials« und einer erstaunlichen Erfindungsgabe arbeitet er nun die Lebensläufe ganzer neapolitanischer Künstlerfamilien aus, die nie gelebt haben; erzählt Tatsachen von geschichtlichen Persönlichkeiten, die nie geschehen sind; setzt mit Sicherheit Daten fest, die bald rein aus der Luft gegriffen, bald — und diese Mischung von Wahrheit und Dichtung ist wohl die gefährlichste Seite seines Beginnens — tatsächlich richtig und auch sonst belegbar sind; kurz, bringt ein umfassendes Sammelwerk zustande, von dem auch der strengste Kritiker zunächst annehmen muß, daß die Grundlagen gut und sicher sind, wenn auch manche Einzelheiten nicht stimmen. Allein: das Ganze ist ein überaus gefährliches Trugbild, das nur einzelne meist unwichtige wahre Züge benutzt, um sich glaubhaft zu machen. Brauchbar ist de Dominici nur bei seinen Angaben über Zeitgenossen, und selbst dann nur mit aller Vorsicht. Aber es ist begreiflich, daß der Fälscher sich gegenüber einer leicht ausführbaren Kontrolle inachtnahm, ja, daß er durch eine gewisse Zuverlässigkeit in der Feststellung gegenwärtiger Dinge für das Übrige Vertrauen gewinnen wollte.

---

1) Die einzige Quelle, die hierfür einen Ersatz bieten würde, rinnt trüb und spärlich: es sind die Bruchstücke aus dem Berichte des älteren Summonte, den er am 20. März 1524 über die Künstler Neapels seinem Freunde Michiel in Venedig schickte, und die dieser seinerseits zu einem Werke über die Künstler Italiens benutzen wollte, wie Vasari es zustande brachte. Solange dieser Bericht nicht in der vollständigen Urform wieder ans Tageslicht kommt, müssen wir auf eine zuverlässige und unschätzbare Grundlage der alten Kunst Neapels verzichten. Vergl. die letzte Ausgabe des Briefes von v. Fabriczy im Repert. 1908.

Die außerordentlich geschickte Arbeit des Fälschers hat verheerend gewirkt, und auch heute noch, wo er als solcher mit aller Deutlichkeit erkannt ist[1]), wirkt er weiter. Es gibt kein Handbuch der Kunstgeschichte, in dem nicht die eine oder andere Angabe auf ihn zurückgeht[2]), und Croce hat recht, wenn er gelegentlich sagt, der Mann könne gar nicht tot genug geschlagen werden.

Als erster, der diesen Versuch noch zu Lebzeiten des Fälschers selbst unternahm, hat ein Berufsgenosse von ihm zu gelten, Onofrio Giannone, der sich eine Sammlung von Bildnissen neapolitanischer Maler angelegt hatte und nun hierzu Notizen über ihr Leben und ihre Werke zusammenstellte. Und zwar in ausgesprochenem Gegensatze zu de Dominici, den er als einen Schwindler und Fälscher verhöhnt und nach Herzenslust insultiert. Die in einer sehr ungelenken, zum Teil volkstümlich gemeinen Sprache abgefaßten kurzen Bemerkungen sind in einer für den Druck bestimmten Handschrift der Sammlungen des Komohauses unter dem Titel *Ritratti e giunta su le vite de pittori napolani raccolti e dati in luce da Onofrio Giannone pittore napoletano* erhalten, von der Ceci neuerdings dankenswerte Auszüge veröffentlicht hat. Leider entspricht Giannones Werk nicht den Erwartungen, die man daran stellt. Von einigen Berichtigungen des Fälschers abgesehen gibt er wenig wirklich Neues und vernichtet den Hauptzweck seines Unternehmens selbst dadurch, daß er stets seinen Gegner auszieht oder abschreibt, wenn er selbst nichts Eigenes zu sagen weiß. So glaubt er auch, wenngleich mit einigem Mißtrauen, an die Denkwürdigkeiten des Massimo Stanzione und führt sie aus dem Werke des Fälschers gegen diesen selbst als glaubwürdig an.

Auch dieser schärfste und rücksichtsloseste Gegner des de Dominici fällt also in die Maschen seines Trugwerkes! Und so ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. Schulz schon mißtraute ihm und weist mehr als einmal auf Unmöglichkeiten und Widersprüche hin, Woltmann spricht bei den Namen Colantonio, Simone Papa usw. von einem »Gewebe vou Legenden«, aber immer wieder kehrt man, mit Fragezeichen, Achselzucken und Bedenken zwar, aber als »der einzigen Quelle der Neapeler Kunstforschung« zu ihm zurück, während es doch unbedingt notwendig erscheint, einmal Neapeler Kunstgeschichte so zu schreiben, als ob de Dominici nie existiert hätte. Nur auf diese Weise kann man sich vor ihm retten und ihn wirklich so totschlagen, wie er es verdient.

Unter diesem Gesichtspunkte entstand das vorliegende Buch, das daher vielleicht mehr Nutzen bringen wird durch das, was nicht darin steht, als durch das, was

---

1) Vergl. zu der ganzen Frage Croce in Napoli Nob. I, 122—126 und 140—144 und zuletzt Ceci, La Storia dell' Arte napoletana di Onofrio Giannone. Napoli 1909. S. 1 ff.

2) So wiederholt Ozzola in Thieme und Beckers großem Künstlerlexikon 1908 bei dem Maler Benasca einfach die sämtlichen Angaben des de Dominici, ohne sie auf ihre Haltlosigkeit hin zu prüfen; was aber bei den Lanzi, Ticozzi, Minieri-Riccio, Filangieri usw. noch begreiflich und entschuldbar erscheint, ist es hier nicht mehr! Ein wahres Muster kunstwissenschaftlicher Geschichtsklitterung auf Grundlage des Fälschers gibt A. Dimier (Un mot sur l'École napolitaine. Les Arts 1909. Nr. 87 und 93).

mancher sich gewöhnt hat als zum eisernen Bestande der Neapeler Kunstgeschichte gehörig zu betrachten.

Gewiß wäre es nun sehr wünschenswert gewesen, wenn das Weglassen landläufiger Ansichten und der Versuch, neue dafür zu entwickeln, von den Angaben und dem Hinweis auf diejenigen Quellen und Bücher begleitet worden wären, denen der Verfasser zu Dank verpflichtet ist. Dies Fehlen des wissenschaftlichen Apparates erklärt sich aus der ursprünglichen Bestimmung des Buches für die »Berühmten Kunststätten«. Als es sich herausstellte, daß der Gegenstand eine ganz neue Bearbeitung erheischte, daß jedes bisher für die Neapeler Malerei als gültig angesehene Datum ohne Ausnahme neu geprüft werden mußte, war es bereits zu spät, diesen Mangel nachzuholen. Daher sich denn der Verfasser auf die Versicherung beschränken muß, daß in dem Buche nicht eine Angabe enthalten ist, die lediglich auf einer unkritischen Wiederholung der ganzen bisherigen, auf und nach dem Fälscher aufgebauten Neapeler Kunstforschung beruht.

Daß damit das nicht ohne Mühe erlangte Ergebnis eher mager denn reich erscheint, weiß niemand besser als der Verfasser. Tatsächlich kann denn auch das vorliegende Buch nichts anderes sein als der Vorläufer zu einer wirklichen Geschichte der Neapeler Malerei, zu der es das zuverlässig gesichtete Material herbeibringt. So konnte von dem Verfasser selbst, sollte in absehbarer Zeit der versprochene Schlußband über Neapel als Kunststätte überhaupt erscheinen, das weite Gebiet der Sonderforschung in den Taufregistern der Kirchen und in den Notariatsakten des Staatsarchivs von Neapel gar nicht betreten werden; und doch ist hier noch eine reiche Ausbeute zu erhoffen, wie sich aus den Arbeiten Minieri-Riccios, Filangieris, Salazzars, Cecis und Anderer ergibt.

Was im übrigen die Stellung des Verfassers zu andern Forschern betrifft, so mußte auch hier aus dem angegebenen Grunde die Angabe der Namen meist wegfallen. Bei besonderen Gelegenheiten wird aber die Quelle genannt, und wo sie fehlt, liegt nicht die Absicht vor, das Verdienst eines Forschers zu schmälern. Abgesehen von der persönlichen Ansicht des Verfassers, daß es in bezug auf die Feststellung von Wahrheiten und die Befreiung von Irrtümern viel mehr darauf ankommt, daß sie geschieht, als von wem sie zuerst geschieht, also abgesehen von jedem Verständnis für den sogenannten Prioritätenstreit, der leider heute nicht selten zu einem unlauteren Wettbewerbe selbst in der Wissenschaft auszuarten droht, ist es wohl verständlich, daß der Verfasser bei der jahrelangen Beschäftigung mit dem Gegenstande eine ganze Reihe von »Zuschreibungen« und »Entdeckungen« längst selbstständig gemacht hatte, ehe sie bald hier bald dort von Eiligeren veröffentlicht wurden. So erkannte der Verfasser schon drei Jahre, bevor Venturi die Aufmerksamkeit darauf lenkte, den Zusammenhang der Fresken von Donna Regina mit der römischen Schule des Peter Kavallini; fand die Spuren der flandrisch-spanischen Malerei innerhalb der neapolitanischen lange vor Bertaux[1]); gab die Fresken im

1) Den Zusammenhang hat übrigens schon Franz Kugler, Geschichte der Malerei, II, 103 bemerkt.

Platanenhofe von S. Severin dem Venezianer Anton Solario, noch ehe die Gottesmutter dieses Meisters ins Museum kam, und was dergleichen Dinge mehr sind. Darauf besonderes Gewicht zu legen ist nichts anderes, als wenn man für die Erfüllung seiner Pflicht einen Orden erwartet; und es wäre gut, wenn dieser Zug des Snobtums aus unserem deutschen wissenschaftlichen Leben, wo er ungewöhnlich ist, ebenso schnell wieder verschwände, wie er dahin gekommen ist, wofür freilich die Zeichen der Zeit nicht sprechen. —

Der Hauptort unseres Studiums sind die weitläufig über ganz Neapel hin zerstreuten zahllosen Kirchen und Kapellen. Diese sind oft nicht ohne Mühe zu finden, und ihre Schätze geben sich meist nicht freiwillig. Oft genug liegen die Kirchen versteckt in unsagbar schmutzigen Stadtvierteln, und der Volksmund gibt ihnen andere Namen als Reisebücher und Führer. Erreicht man nach manchem vergeblichen Versuche sein Ziel, so findet man es wohl verschlossen; der Küster ist nicht aufzutreiben, oder zur Besichtigung eine Erlaubnis notwendig, die man wieder nur nach vieler Mühe oder auch gar nicht erreicht. Manche Kirchen werden nur einmal im Jahre, am Namenstage ihres Schutzheiligen, geöffnet. Andere gehören den alten Bruderschaften, die ihre Kapellen oft nur Sonn- und Feiertags benutzen. Wieder andere werden seit undenklichen Zeiten »restauriert« oder sind wegen Baufälligkeit ganz geschlossen. Noch andere, die vor wenigen Jahren vorhanden waren, findet man überhaupt nicht mehr, wenn sich auch stets findige »Führer« einstellen, die behaupten, sie zu kennen. Sie sind der Stadtverbesserung zum Opfer gefallen und mit ihnen sind auch die Kunstschätze verschwunden, die alte Führer darin vermerken[1]).

Hat man nach solchen (und anderen) Mühen den Ort in Neapel gefunden, an dem man ein malerisches Kunstwerk vermutet, so wird man nicht selten seine Arbeit wenig belohnt finden. Oft ist ein schlechtes Abbild an die Stelle des ursprünglichen getreten; noch häufiger ist es überhaupt spurlos verschwunden. Blieb es aber an Ort und Stelle, und ist es ausnahmsweise nicht zum hundertsten Male in irgendeinen anderen Winkel der Kirche vertragen, — in welchem Zustande treffen wir da oft unser »Kunstwerk« an! Unzählige Male ist es vollständig verdorben (und wenn Werke in dieser Schrift so bezeichnet werden, so spare man sich die Mühe, sie aufzusuchen) oder derartig »restauriert«, daß von dem ursprünglichen Bilde wenig, von einem künstlerischen Genusse überhaupt nichts mehr übrig bleibt. Temperabilder sind gern mit einer vielfachen Ölschicht überschmiert; der Goldgrund alter Holztafeln ist roh erneut; bald sind oben, bald unten Stücke angesetzt, aus Rundgiebeln Vier-

1) Wir bezeichnen die Schiffe und Kapellen nicht in der kirchlich üblichen Weise nach der Evangelien- und Epistelseite, sondern sprechen vom Haupteingang auf den Altar zugehend vom Mittelschiff, dem linken (l.) und rechten (r.) Seitenschiff mit der 1., 2., 3. Kapelle r. und l., ohne auf den Namen der Kapellen besondere Rücksicht zu nehmen. Dieser ist meist zwiefach nach dem Schutzheiligen und der Familie, der sie gehört. Stirbt eine Familie aus, so wechselt oft auch der Schutzheilige. Auch die Kirchen ändern bisweilen ihre Namen, wodurch gelegentlich die Forschung sehr erschwert wird.

ecke, aus gotischen Giebeln Rundbogen geworden: kurz, was die kühnste Einbildung sich an »Herrichtung« ausmalen mag, wird man in Neapel nur zu häufig verwirklicht finden. Nicht nur aus Unwissenheit, grobem Ungeschmack, frommem Eifer, nein, oft genug mit der Absicht, zu täuschen! Auch dies dunkle Gebiet: die künstlerische und wissenschaftliche Fälschung in Neapel ist noch ganz unbearbeitet und würde eine leider sehr reichliche Ernte versprechen!

»Und hier ist der Ort, daran zu erinnern, wie gewisse neapolitanische Maler (auch Jordano war darunter) . . . verschiedene Stile und Formen verfolgten und mit Vorliebe die Großen nachäfften und nachmachten. Auf diese Weise zogen sie eine stetig wachsende Schar von Händlern und Kunstspekulanten ins Land. Fanden diese dann Tafel- oder Leinwandbilder, bei denen sich die Namen ändern ließen, so zogen sie geschwind damit davon, ungeachtet aller Überwachung, Kunstkommissionen und Regierungsvorschriften. So wurden oft die Sammlungen ihrer Schätze, die noch lebenden Künstler ihrer Werke beraubt und daraus eine Modeware hergestellt; man malte mehr nach dem Stile anderer als nach dem eigenen, und da man arm war, so malte man Tizians, die unter dem Namen des Santafede nicht zogen, Veroneses, die als Jordanos nicht geschätzt wurden, Guercinis, die man unter dem Namen eines Kalabrese nicht gekauft, Wouvermans, die als Aniello Falkones niemand bewundert haben würde. Das Gebiet ist sehr groß, da seit undenklichen Zeiten in Neapel Juden und Kunsthändler saßen, die, mit fremden Ländern in Verbindung, kauften und verkauften in der Weise, daß sie mit niederem Lohne die harte Arbeit des Künstlers bezahlten und sein Werk dann umtauften, um dafür einen außerordentlichen Preis zu verlangen. Es war das gewiß eine große Schädigung unserer Künstler, die mit derartiger Arbeit häufig die Not abwehren, und es um so schmerzhafter fühlen mußten, als sie nicht einmal ihren Namen auf ihr Werk setzen durften. Viele unserer Schriftsteller erwähnen hier den Namen Romers (eines Holländers), der um geringes Geld neapolitanische Bilder kaufte und fälschte, so zwar, daß er über dem Fälschen von Bildern selber zum Maler geworden sein wollte. Die Kunstgeschichte will ihn aber nicht anerkennen. Er wurde reich und besaß mehrere Häuser (Dalbono) [1]).

Neben den Kirchen kommen die Sammlungen in Betracht. In erster Linie steht auch hier das glänzende Nazionalmuseum, dessen Bilder nun auch endlich neugeordnet aufgestellt sind. Diese Neuordnung ist indes unbefriedigend. Zwar hat man versucht, die Werke nach Schulen zu ordnen. Dies ist aber nicht durchgeführt, und als einzigen Grundsatz beim Hängen der Bilder bemerkt man nicht etwa deren (sehr

1) Capaccio beschreibt die Sammlung Kaspar Romers von Antwerpen mit begeisterter Kritiklosigkeit (Il Forastiere S. 863). — Romer betrieb die Heiligsprechung der Sel. Maria dei Pazzi und erlangte vom Papste Klemens X., daß die 1646 gegründete Kirche der Karmeliterinnen zum Allerheil. Sakrament ihr geweiht und fortan S. Maria Maddalena dei Pazzi del Sacramento genannt wurde. Dieser Kirche vermachte er fast sein ganzes reiches Erbe, darunter seine Gemäldesammlung im Werte von 30000 Skudi. Im Kor waren noch zu Celanos Zeiten eine ganze Reihe von Bildern aus dieser Erbschaft aufgestellt, die dann mit den glänzendsten Künstlernamen versehen allmählich in aller Herren Länder hinausgegangen sind.

unterschiedlichen) künstlerischen Wert, sondern lediglich eine erstaunliche Gleichförmigkeit der -- Rahmen! Auf diese seltsame Weise, die an die Art erinnert, wie unsere anspruchslosen Väter die kahlen Wände ihrer Mietwohnung mit Bildern zu beleben suchten, kommt es, daß bedeutende Werke oft an ungenießbarer Stelle, umgekehrt ganz untergeordnete, ja völlig belanglose Arbeiten, die überhaupt keinen Platz in einer großen Galerie verdienen, in günstigster Beleuchtung zu finden sind. Vieles ist überhaupt nicht aufgestellt und noch in den Ablagen aufgestapelt. Zuzugeben ist freilich, daß die »Ordnung« einer so zufällig zusammengewürfelten Menge der verschiedensten Schulen in einem selten einwurfsfreien Zustande, wie sie das Neapeler Museum sein eigen nennt, eine sehr dornige Aufgabe ist. Am zweckmäßigsten dürfte doch wohl sein, die Neapeler Schule in den Mittelpunkt zu stellen; und besonders diese durch hervorragende Werke zu vervollständigen, sollte die Hauptaufgabe einer neuen Verwaltung sein. Denn bis jetzt ist im Nazionalmuseum gerade das 17. Jahrhundert, das unsern besonderen Anteil beansprucht, nur mittelmäßig vertreten. Das Beste und Meiste davon ist freilich längst ins Ausland, namentlich nach Spanien, Österreich und England gegangen. — Nur die herrliche Kirche von S. Martin macht eine Ausnahme und bildet nicht nur den Glanzpunkt der neapolitanischen Kunst der 1600, sondern einen solchen, der von keinem andern der Welt überstrahlt wird. Die geschlossene Einheit seiner Stimmung ist für ein künstlerisch empfängliches Gemüt von unvergeßlicher Wirkung. Von geringerer Bedeutung ist die Sammlung dort.

Als dritte Sammlung kommt das nur wenig besuchte kleine Museum Filangieri im Komohause in Betracht. Es bietet zwar nur wenige Bilder, darunter aber einige von Bedeutung[1]), und der geringe Umfang der hübschen Sammlung wie die liebevolle Art der Aufstellung machen den Besuch nach manchem mühevollem Wege in entlegene Kirchen oder durch die unangenehmen Säle des Nazionalmuseums doppelt genußreich.

Wenig bedeutend ist die Sammlung von Bildern, die sich in einer endlosen Flucht von Sälen im königlichen Schlosse befinden. Die Erlaubnis zum Besuch erhält man in zuvorkommender Weise, indem man sich an die Direzione provinciale della Real Casa in Napoli wendet. — Das Schloß von Kapodimonte hat größtenteils moderne Werke von sehr geringer Bedeutung.

Mit der fortschreitenden Verarmung des zahlreichen Adels der Stadt hängt es zusammen, daß heute nur mehr wenig von den einst sehr reichen Privatsammlungen Neapels vorhanden ist[2]).

---

1) So die büßende Magdalena des Ribera, die noch der jüngste Schriftsteller über diesen Künstler als »unauffindbar« bezeichnet! S. Titelbild.

2) Dalbono spricht von 32 zur Zeit des Massimo Stanzione. Noch Capaccio (Il Forastiero, 1630, S. 854ff.) erwähnt und beschreibt die reichen Sammlungen des Diomed Karrafa, Herzogs von Madalona, des Hadrian Spadafora, des Florentiners Alfons Kambi, des Bernhardin Rota, des Don Antonio Carmignano, des Johann Simon Moccia, des Mattäus von Kapua, Fürsten von Konka, des Markgrafen von Grottola, des Jakob Piatto, des Santi Francucci, des reichen Flamen Kaspar Roomer von Antwerpen. Auch er klagt schon: »Es schmerzt mich, daß einige aus ihren Häusern das Beste

In Betracht kommen heute nur mehr die noch ziemlich umfangreiche des Herrn Postiglione, einige wenige Bilder der Familie de Horatiis, des Grafen Galanti und die große Sammlung des Comm. Tesorone. Letztere wird indes auch im Mai 1909 öffentlich versteigert. Wenn in dieser Schrift auf die im Privatbesitz befindlichen Bilder nicht näher eingegangen wird, so liegt das nicht etwa an der Nachlässigkeit des Verfassers, sondern an dem Umstande, daß ihm das Notizbuch mit seinen Aufzeichnungen darüber in Rom entwendet wurde. Dadurch hat auch der Abschnitt über die Verlichter eine bedeutende Kürzung erlitten. — Was man sonst noch in den Handbüchern usw. von Neapeler Sammlungen liest, wie der des Fürsten Fondi, des Avellino, Zio, Tertiveri, Casapesenna, Miranda und anderer mehr, ist irrig, indem diese Sammlungen längst in alle Winde zerstreut sind. —

Ein weiterer Mangel dieser Arbeit ist es, daß darin die Umgegend von Neapel nur in ganz ungenügender Weise konnte kerangezogen werden. Ursprünglich kommt auch dieser Mangel auf Rechnung der Bestimmung des Buches für die Kunststätten. Allein, der eigentliche Grund ist der, daß hier die Sache noch viel schlimmer liegt als für Neapel. Denn nicht nur fehlen so gut wie alle Vorarbeiten, sondern die Werke selbst sind teilweise so schwer zu erreichen, befinden sich meist in einem solchen Zustande und erfordern überdies eine auf örtlicher Quellenforschung beruhende Untersuchung, die nur für einzelne Orte wie Amalfi (Camera) und Sorrent einigermaßen vorbereitet ist, daß bei dem jetzigen Stande der Dinge an eine befriedigende Lösung auch dieser höchst dankenswerten Aufgabe noch nicht gedacht werden kann. — Auch für andere Mängel dieses Buches ist nicht immer der Verfasser verantwortlich: wie alle Arbeit, ist auch die wissenschaftliche schwerer in Neapel als in Florenz und Rom. So gelang es nicht, für einige Werke des Nazionalmuseums die Inventarnummer festzustellen; Briefe blieben unbeantwortet, fotografische Aufnahmen unausgeführt, und wer weiß, was für ein heikles Ding ein »appuntamento napoletano« ist, wird hier duldsam sein. Alles in allem sei zu diesem Kapitel an das Wort Wilhelm Raabes erinnert: »Ihr Leute, die ihr euch über irgendein Buch ärgert, wißt gar nicht, wie glücklich ihr seid, daß ihr es nicht zu schreiben brauchtet.« —

Schließlich sei noch eine Bemerkung über die in dieser Schrift befolgte Schreibung der Eigennamen gestattet. Mehrfache Vornamen eines Künstlers werden entweder in eins oder durch einen Bindestrich verbunden geschrieben, also Johannbaptist oder Johann-Baptist. Stehen die Namen dagegen unverbunden nebeneinander, so entspricht der zweite oder dritte dem Vornamen des Vaters, also Johann Baptist ist Johann, der Sohn des Baptist (Giovanni di Battista); Johann-Baptist Paul ist Johannbaptist, der Sohn des Paul (Giovanni Battista di Paolo). Ortsnamen werden durch ein von dem Eigennamen hinzugefügt, auch wenn dieser zum Namen selber geworden ist; so: Polidor von Karavaggio, Leonhard von Vinci.

fortgenommen haben, so der Regent Revertera, in dessen Hause Fresken und Ölbilder des Polidoro von solcher Schönheit waren, daß sie allein genügt hätten, es berühmt zu machen. Da er nun alles mit Kalk hat überstreichen lassen, muß weinen, wer es sieht.

AUS DER BENUTZTEN LITERATUR*)

1) Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno scritte da Bernardo de Dominici. Napoli, 1742. Tomi 3 in 4. Ein Neudruck mit brauchbarem Künstlerverzeichnis erfolgte 1840—1846 in Neapel bei Trani in 4 Bänden.

2) Ritratti e Giunta su le Vite de pittori napoletani raccolti e dati in luce da Onofrio Giannone pittore napoletano. Handschrift zum Teil veröffentlicht von Giuseppe Ceci, Arch. stor. nap. XXXIII und bei Ricciardi, Napoli 1909.

3) Notizie del bello dell' antico e del curioso della città di Napoli per i signori forestieri date dal canonico Carlo Celano napoletano divise in dieci giornate etc. Napoli, Giacomo Raillard, 1692. Neu herausgegeben und mit einem reichhaltigen, aber unzuverlässigen Kommentar versehen unter dem Titel: Notizie etc. con aggiunzioni etc. per cura del Cav. Giovanni Battista Chiarini. Bd. I und II 1856, Napoli, Stamperia Floriana, Bd. III 1858, Agostino de Pasquale, Bd. IV 1859 Nicola Mencia, Bd. V 1860 de Pasquale.

4) Memorie concernenti la città di Urbino. Roma 1734, Pietro Giov. Maria Salviani. Darin: la Descrizione del palazzo ducale d'Urbino di Bernardo Baldi und Spiegazione delle sculture contenute nelle LXXII tavole di marmi e bassirilievi collocati nel basamento esteriore del palazzo d'Urbino che rappresentano macchine e motti altri strumenti e arnesi di guerra etc. da Monsignor Francesco Bianchini.

5) Giulio Cesare Capaccio, Il Forastiero, dialogi. Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo. 1630.

6) D'Addosio, Origine etc. della R. S. Casa dell' Annunciata di Napoli (Ospicio dei Trovatelli). Napoli 1883.

7) Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina etc. dal rev. P. Placido Samperi, . . 1644. Spätere Ausgabe von 1739.

8) Il riposo di Raffaello Borghini, in cui si tratta della pittura e della scultura dei più illustri professori antichi, e moderni. Firence 1585 in 8. (S. L'Abecedario pittorico. Napoli 1733. Tav. II.)

9) L'idea dell' architettura universale di Vincenzo Scamozzi architetto vicentino. Venezia 1615.

10) Historia della città e regno di Napoli di Giovanni Antonio Summonte. Napoli, Carlino 1601. Nach seinem Tode zwei weitere Bände 1640 und 1643, Domenico Montanaro.

11) Cesare D'Engenio Caracciolo. Napoli Sacra, ove oltre le vere origini etc. etc. si tratta di tutti i corpi e reliquie etc. Napoli, Ottavio Beltrano, 1623. Dazu

12) Carlo De Lellis, Parte seconda overo Supplimento a Napoli Sacra di Cesare d'Engenio. Napoli 1654 und HS. des de Lellis in der Nazionalbibliothek.

13) Delle science e delle arti inventate illustrate ed accresciute nel regno di Napoli opera di Giov. Bernardino Tafuri. Napoli, Parrino 1738.

14) Idea del tempio della pittura di Giov. Paolo Lomazzo. Milano 1590.

15) Sandrart, Academia nobilissimae artis pictoriae. Norimbergae 1683.

---

*) Es werden hier nur einige wenige Werke angeführt, deren genauere Angabe späteren Forschern vielleicht von Nutzen sein wird.

16) Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese etc. accresciute da Pietro Guarienti. Venezia, Pasquali, 1753. Ein dem Solimena gewidmeter Neudruck erschien in Neapel 1733 bei Nicolò e Vincenzo Rispoli; er ist besonders für unsern Gegenstand wichtig.

17) Le vite dei pittori scultori ed intagliatori dal ponteficato di Gregorio XIII del 1572 ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 scritte da Giov. Baglione con la vita di Salvator Rosa napoletano scritta di Giov. Battista Pascari nuovamente aggiunta. Napoli 1733.

18) Dell' historia napoletana di Francesco de' Pietri. Napoli, G. Domenico Montanaro 1634.

19) La città nova di Piperno edificata nel Latio . . . libro secondo dove si tratta della sua edificazione, huomini illustri, guerre, e di molte altre cose occorse ai Pivernati fino al presente anno 1646 dal M. R. P. Fra Teodoro Valle da Piperno. Napoli, Roncagliolo 1646. Der Herausgeber des für Baboccio wichtigen Werkes war Pietro Paolo Benvenuti, und das XXVI. Kap. ist überschrieben: Come Antonio Baboto da Piperno fiorì nella scultura e pittura e fe molte opere insigni in Napoli in Salerno, e in altre città che fino ad hoggidì sono in essere.

20) Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli per Pietro de Stefano. Napoli, Raimondo Amato, 1560.

21) Dell' istoria di notar Antonino Castaldo libri quattro nei quali si descrivono gli avvenimenti più memorabili nel regno di Napoli sotto il governo del vicerè D. Pietro di Toledo e dei vicerè suoi successori fino al Card. Granvela. Napoli, Gravier, 1859.

22) Historiarum epitome de rebus Saleritanis etc. a doctore Antonio Mazza. Napoli, Paci, 1681.

23) Copia di una lettera scritta dal molto ill. e rev. Mons. Lunadoro Vescovo di Nocera dei Pagani intorno all' origine di detta città e suo vescovado al sig. Alcibiade Lucarini. Napoli, per Tarquinio Longo, 1610.

24) Benedetto de Falco. Descrittione dei luoghi antichi di Napoli. Napoli, per Matteo Canzer, 1535.

25) Compendio dell' Istoria del regno di Napoli di Pandolfo Collenuccio, di Mambrino Roseo da Fabriano, e di Tommaso Costo napoletano. Napoli, Gravier, 1771.

26) Il Segretario. Opera di Giulio Cesare Capaccio ove con modi diversi da quei ch' insegnò il Sansovino si scuopre il vero modo di scriver lettere famigliari correnti nelle corti, insieme col primo volume di lettere dell' istesso autore. Roma, Vincenzo Accolti, 1589.

27) Le vite dei pittori scultori et architetti genovesi e dei forestieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi di Raffaele Soprano. Genova, Giuseppe Bottari e Giov. Batt. Tiboldi, 1674.

28) Descrizione istorica del Monastero di Monte Casino con breve notizia dell' antica città di Casino e di S. Germano, per uso, e comodo dei forestieri. Neapel 1751.

29) L'Arte della Pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy tradotta del Latino in Francese coll' aggiunta di alcune . . osservazioni e nuovamente tradotta in Italiano da G. R. A. Roma, Antonio De Rossi, 1713.

30) Joannis Schefferi, Argentoratensis Graphice id est, De Arte pingendi liber singularis. Norimbergae, Ex Officiana Endteriana, 1669.

31) Desselben De Re Vehiculari veterum libri duo. Accedit Pirri Ligorii v. l. De Vehiculis fragmentum . . cum ejusdem Schefferi annotationibus. Francoforti, Ex Officina Zunneriana, 1671.

32) Galleria di pitture dell' Emo. e Rmo. Principe Signor Cardinale Tommaso Ruffo Vescovo di Palestrina e di Ferrara. Rime e prose del dott. Jacopo Agnelli Ferrarese. Ferrara, Pomatelli, 1734.

33) Il Microcosmo della Pittura . . . di Francesco Scannelli. Cesena per il Neri, 1657.

34) Trattatto della pittura fondato sull' autorità di molti eccellenti in questa professione . . . fatto da D. Francesco Bisagno cavalliere di Malta. Venezia, Giunti, 1642.

35) Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al regno di Napoli descritta da Francesco Schinosi della medesima compagnia. Napoli, Luigi Mutio, 1706.

36) Descrittione dell' apparato di S. Giovanni fatto dal fedelissimo popolo napolitano di Giov. Bernardino Giuliani segretario dell' istesso fedelissimo popolo. Napoli, Dom. Manorano, 1628.

37) Guida dei Forestieri curiosi di vedere e di intendere le cose più notabili della regal città di Napoli . . dell' abate Pompeo Sarnelli. Napoli, Antonio Bulifon, 1688.

38) Histoire abrégé des plus fameux peintres sculpteurs et architectes espagnols avec une description exacte de leurs œuvres et de celles des Etrangers qui se voient dans le même royaume traduit de l'espagnol de D. Antonio Palomino. Paris, Delagnette, 1749.

39) Le finezze de pennelli italiani ammirate, e studiate da Girupeno*) sotto la scorta . . . di Raffaello D'Urbino. Opera di Luigi Scaramuccia Perugino pittore. Pavia, per Gio. Andrea Magri (1673).

40) Elogi accademici della società degli spensierati di Rossano descritti dal dott. Giacinto Gimma. Napoli, Carlo Troise, 1703.

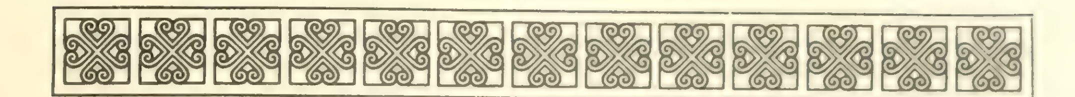
41) Della Calabria illustrata opera varia istorica del R. P. Giovanni Fiore. Napoli, per Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Mutii 1691 (nach dem Tode des Verfassers, 1685).

42) Descrittione della città di Napoli e del suo amenissimo distretto e dell' antichità della città di Pozzuoli etc. di Giuseppe Mormile. Terza impressione. Napoli, Giov. Francesco Paci, 1670.

43) Giornale del viaggio d'Italia dell' invittissimo e gloriosissimo Monarca Filippo V Re delle Spagne e di Napoli nel quale si dà ragguaglio delle cose della M. S. in Italia adoperate dal dì 16 aprile, nel quale approdò in Napoli, insino al dì 16 di Novembre 1702, in cui si imbarcò in Genova per far ritorno in Ispagna scritto da Antonio Bulifon. Napoli, presso Bolifoni, 1703.

---

*) Anagramm für Perugino



I

Wenn antike Baukunst und Bildnerei auch heute noch im Kunstleben der Völker eine Rolle spielen, so ist die antike Malerei längst tot. Daß sie uns trotz ihrer natürlichen Vergänglichkeit überhaupt erhalten bleiben konnte, verdanken wir ja zum größten Teile nur der furchtbaren Katastrofe, die Pompeji begrub. In den ersten Jahrhunderten des Kristentums spiegeln die kristlichen Malereien der Katakomben die alte Kunst noch wider. Aber mehr und mehr, wie das Mittelalter vorrückt, entschwindet das künstlerische Leben, die heitere Zeit der »Götter Griechenlands«, und keine Brücke verbindet mehr die Kunst der mittelalterlichen Malerei Neapels mit der kristlichen Antike, die wir daher nur flüchtig berühren[1]).

Spärlich nur sind die Reste, die wir aus frühkristlicher Zeit an malerischen Kunstwerken in Neapel besitzen. Es sind die Mosaiken der Johanneskapelle und die Malereien der Katakomben. Wie jenes kleine Gebäude baulich von Bedeutung erscheint, so bieten auch die Mosaiken ein ganz besonderes Interesse. Die neuere Forschung unterscheidet bei ihnen zwar nach wie vor zwei Stile: nämlich den klassischen der Mosaiken von Rom und Pompeji mit feinen Übergängen der einzelnen Farbentöne, und den des im Mittelalter sich ausbreitenden, der ohne solche Übergänge helle und dunkle Töne unvermittelt nebeneinander setzt. Die Heiligen zur Seite der Fenster mit klassischen Köpfen ebenso wie der Wunderbare Fischfang und der Rand mit Tieren und Pflanzen wie auch die Evangelistenzeichen in den Ecken gehören dem ersteren Stile an, während in der Samariterin, der Hochzeit zu Kana und namentlich in dem Gesetzgebenden Krist, der ganz dem späteren Tip entspricht, der zweite Stil zur Geltung kommt. Trotzdem sind sie

---

1) Was Gregorovius (Wanderjahre III, 13. Leipzig 1895) sagt, ist ganz ebenso irrig wie die Annahme, das bloße Dasein von älteren Kunstwerken wirke auf die Nachwelt und reize zur Nachahmung, oder, wie man es in einem Zeitalter, wo man alles durch Erziehung glaubt erreichen zu können, ausdrückt: erziehe zur Kunst: »Die Plastik, welche das römische Wesen durchaus zu bestimmen scheint, hat auf Neapel keinen Einfluß: eher und fast allein nur die Malerei, und ganz unbezweifelt das heitere Freskowerk von Pompeji, welches überall nachgebildet in die Augen fällt. Je phantastischer, desto beliebter. Auch ist es wunderlich, behaupten zu wollen, Pompeji hätte in dieser (übrigens schwer auffindbaren »überall sichtbaren« Nachbildung) eingewirkt, da es doch unter der Asche begraben lag!

gleichzeitig und zwar aus der Zeit des Soter. Denn nicht nur stimmt der Bau im allgemeinen mit den beiden Taufkirchen von Ravenna, sondern die Einzelheiten der Mosaiken, wie die Ausführlichkeit der Schilderung und das Erscheinen der beiden Marien am Grabe weisen in diese Zeit. Ob aber diese Arbeiten einheimischer oder fremder Künstlerhand zu verdanken sind, ist bei dem Mangel jeglichen Vergleichmaterials nicht zu entscheiden: wahrscheinlich ist wohl, daß schon hier fremde Kunstübung hervortritt und sich an der Schwelle unserer Untersuchung eine Erscheinung einstellt, die sich im Laufe der Jahrhunderte unzählige Male wiederholt und eine hervorstechende Eigentümlichkeit Neapels bleibt. — Von den Katakombenmalereien der späteren Jahrhunderte sind nur mehr spärliche Reste vorhanden. In den Katakomben des H. Jänner ist uns schwer erkennbar eine Taufe Kristi erhalten, die sich auf die Stiftung des ebendort gefundenen Taufbeckens durch den Bischof Paul (762) beziehen soll. Auch erfahren wir, daß Pauls Nachfolger Stefan († 797) die von ihm erbaute Peterskirche mit Fresken schmückte, die vermutlich ähnlich denjenigen, die Papst Konstantin in der Vorhalle zu St. Peter in Rom (712) anbrachte, in Gruppen von Persönlichkeiten die heiligen sieben Sinoden darstellten, wie wir sie im Malbuche vom Berge Athos eingehend beschrieben finden. Es ist ein der griechischen Kirche geläufiger Vorwurf und nicht überraschend, davon in Neapel eine Probe zu finden. Die Fresken selbst sind ebenso wie die Kirche zu St. Peter längst vom Erdboden verschwunden. Aus dem Anfange des 9. Jahrhunderts stammen ferner die zwei Halbfiguren der Neapeler Bischöfe Paul III. und Johann V., als Oranten dargestellt, ebenfalls in den Katakomben des hl. Jänner. Auch sie sind nur schwer zu erkennen, konnten aber dazu dienen, einige Heiligenbilder dort, den hl. Jänner umgeben von den neapolitanischen Ortsheiligen Sosius, Proculus, Festus, Desiderius, Eutychus und Arcutius sowie einen Kristuskopf mit den heiligen Frauen Katerine, Agate, Eugenie, Juliane und Margarete in die gleiche Zeit zu versetzen. — Auffallend ist es, wie wenig die Neapeler Katakomben noch immer erforscht sind. Von fünf in den Tagen der Pest des 17. Jahrhunderts angefüllten großen Galerien sind nur zwei der Forschung eröffnet worden. Alles Übrige ruht noch im Dunkel der leicht zugänglichen Höhenzüge im Norden Neapels, und es wäre Zeit, hier einmal Hand anzulegen. Sicherlich würden bei der Eigenart der kristlichen Antike in Neapel wertvolle Ergebnisse für die Forschung nicht ausbleiben.

Dank dem engen Zusammenhang mit der östlichen Kirche könnte Neapel in den Verdacht kommen, noch manche bizantinische Reste von Heiligenbildern zu besitzen. Davon kann indes keine Rede sein. Zwar finden wir eine ungewöhnliche Zahl von wundertätigen Marienbildern in den Neapeler Kirchen verstreut, und von den Schriftstellern wird selten vergessen, sie als »uralt«, vom hl. Lukas gemalt und dergleichen hinzustellen. Allein, sie sind mit wenigen Ausnahmen verhältnismäßig jüngeren Datums, sämtlich bis zur Unkenntlichkeit entstellt und in keinem Falle mit Sicherheit als bizantinisch nachweisbar. Es wird darauf zurückzukommen sein. Im Museum befinden sich einige minderwertige Tafeln, die aus unbekannten Gründen

dem als Verfertiger einer Kreuzabnahme in Berlin gezeichneten Bizamano von Otranto zugeschrieben werden (1062), obgleich sie ganz den Eindruck neuerer Herstellung machen. Ein bizantinischer Krist, den der Kaiser von Konstantinopel dem Neapeler Erzbischof geschenkt hätte, wird 1211 erwähnt. Er befand sich in der Kirche von S. Marcellino und Pietro, einem alten Kloster mit griechischem Ritus, das schon 763 vorkommt und von den Basilianerinnen an die Benediktinerinnen überging. Die ältesten, noch an bizantinische Übung erinnernden Fresken befinden sich, freilich so gut wie ganz zerstört, in der schönen altehrwürdigen (aber gänzlich vernachlässigten) Kirche von St. Johann-am-Meer.

Nicht ergiebiger für die frühe Neapeler Kunst erweist sich die Buchmalerei. Ganz in der Nähe bei den Benediktinern von Montekassino blühte sie ja in reichem Maße, und Neapel selbst besitzt in der Nazionalbibliothek zwei gute Proben ihrer Kunst aus der Zeit des großen Abtes Desiderius (1057, seit 1087 als Viktor III. Papst), ein Gebet- und ein Märtirerbuch. Im Jahre 1282 finden wir einen Neapeler Mönch von Montekassino, Johannes, im Dienste Karls II.: er malte die von dessen Schreiber Johannes de Niellis angefertigten Bücher mit Bildern aus[1]. —

Das erste kristliche Jahrtausend verrinnt, ohne daß wir imstande wären, bedeutendere Leistungen Neapeler malerischer Kunsttätigkeit zu einem einheitlichen Bilde zusammenzustellen. Erst mit dem Einzuge der Anjoinen beginnt eine künstlerische Entwicklung, deren Ursprung und Fortgang sich überblicken läßt. Was vor dieser Zeit an künstlerischer Kultur vorhanden war, und es kann, wenn man Friedrichs II. Tätigkeit in Apulien und Sizilien zum Vergleiche heranzieht, nicht gering gewesen sein, scheint wie mit einem Schlage am verhängnisvollen Tage von Benevent vernichtet. Mit dem Sturz der Hohenstaufen sinkt nicht nur ein hochbegabtes Herrschergeschlecht, sondern wie der von ihnen vertretene Staatsgedanke auch eine ganze künstlerische Kultur eigener Art ins Grab. Deren Heimat war vor allem Apulien. Neapel ist mehr noch als Ravenna eine orientalische Stadt geblieben, und was an malerischer Kunstübung im ersten kristlichen Jahrtausend dort mag geherrscht haben, stand sicherlich unter dem ausschließlichen Einflusse von Bizanz, Griechenland und dem ferneren Osten. Als nun die Anjoinen einzogen, begann eine neue Epoche. Denn außerhalb Neapels war die erstarrte Form des Bizantinismus bereits kräftig durchbrochen; eine »italienische« Kunst hatte eingesetzt, und die neuen Herr-

1) Die Benediktiner hatten in Neapel, wo sie gewöhnlich als Nachfolger der griechischen Basilianer auftreten, wichtige Niederlassungen. So ging die alte an Stelle von St. Dominik befindliche Kirche zu St. Michael-a-Morfisa von den Basilianern an die Benediktiner über. Im Jahre 1271 händigte der Erzbischof Peter von Sorrent die Kirche den 1231 nach Neapel gekommenen und schnell emporblühenden Dominikanern aus. 1296 finden wir die Benediktiner als Nachfolger der Basilianer in S. Maria-a-Capella am Kiatamone, und ihr Abt Richard von Eboli wird 1346 königlicher Oberaufseher des Bau- und Straßenwesens. Auch das große Kloster und die Kirche von S. Severin und Sosio gehörte ihnen: deren stattliche Vergrößerung und Ausschmückung verdanken sie indes erst der kunstverständigen Freigiebigkeit Alfons' II.

scher ließen es sich angelegen sein, sie untermischt mit den künstlerischen Gedanken, die sie aus der nordischen Heimat mitbrachten, in Neapel heimisch zu machen. Ihre bedeutenden Leistungen auf dem Gebiete des Bauwesens und der Bildnerei gaben Neapel das karakteristische äußere Gepräge, das noch bis auf den heutigen Tag erkennbar hervortritt. Auch die Geschichte der Neapeler Malerei beginnt erst spät mit den Anjoinen, besonders mit Karl II. und dem für alle Künste eifrig tätigen Robert.

II

Der gewaltige Kampf der Naturwahrheit gegen das starre bizantinische Kunstschema setzt mit aller Kraft frühzeitig in Rom ein. Hier war der erste bedeutende Vorkämpfer Peter Kavallini, wenngleich auch seine hervorragende Persönlichkeit auf Vorläufern beruht, die wir wohl in den Künstlern von Subiako suchen dürfen. Dieser große Römer, dessen künstlerische Gestalt erst neuerdings in ein helleres Licht zu rücken beginnt, und der sich nicht nur als Lehrer, sondern als ein nicht ebenbürtiger Genosse Jottos erweist, wurde noch unter dem zweiten Karl von Anjou, aber unter der Reichsverwesung Roberts 1308 nach Neapel berufen. Berufungen großer Meister nach Neapel sind vorbildlich für die gesamte Geschichte seiner Malerei. Auch Rom entwickelte seine höchste Kunstblüte vermittels fremder Arbeit; aber es ist das stete Verhängnis Neapels gewesen, daß unmittelbar auf meist kurze Zeiten eines oft überraschend schnellen politischen Aufblühens immer wieder eine Periode der tiefsten Zerrüttung folgt, die schnell alle Keime eines selbständig emporwachsenden Kunstschaffens vernichtet. Es ist daher auch nie zu einer mächtig entfalteten selbständigen Entwicklung gekommen, und was man unter »Neapolitanischer Schule« versteht, ist mehr ein Zusammenfassen äußerlicher Eigentümlichkeiten, denn ein einheitlich und von innen heraus entwickeltes künstlerisches Gemeinwesen von selbständiger Bedeutung und Kraft. Der tiefere Grund davon liegt in der Eigenart des Landes und seiner Bewohner. Glanzvoll sind Meer, Sonne, Licht und Farben, äußerst fruchtbar das Gelände; dabei aber ist die Luft erschlaffend, alle Tätigkeit lähmend, zum steten Genießen, aber nicht zu nachhaltiger Arbeit anspornend. Von jeher halten sich daher im Neapolitaner Begabung und Lebhaftigkeit der Auffassung, leidenschaftlicher Ehrgeiz und unerschöpfliche Genußsucht, Gleichgültigkeit gegen das »Schicksal« und Mangel an zähem Arbeitssinn die Wage. Schon Horaz münzte das Wort von der Otiosa Neapolis, und noch der fleißige Goethe klagt, Neapel »inspiriere Nachlässigkeit und gemächlich Leben«. »Wie in Rom alles höchst ernsthaft ist, so treibt sich hier alles lustig und wohlgemut. Auch die neapolitanische Malerschule begreift man nur in Neapel«. Und mit der ihm eigenen Sicherheit des Urteils findet der Deutsche gar bald die Hauptnote, die verhängnisvoll die Neapeler Tätigkeit bestimmt, heraus, wenn er sagt, »daß kein Maler der neapolitanischen Schule jemals gründlich gewesen und groß geworden ist«. Der sich im Laufe der Jahrhunderte immer wiederholende Vor-

gang ist der, daß man nach Neapel die jeweils bedeutendsten Kräfte aus dem übrigen Italien beruft; daß sie hier ungestört und fleißig schaffen (die oft wiederkehrende Behauptung, man habe den fremden Künstlern in Neapel gewöhnlich das Leben so sauer gemacht, daß sie bald und gern wieder davongegangen seien, ist im allgemeinen nicht haltbar); daß sie auch einheimische Kräfte bei der Ausführung von meist sehr umfangreichen Arbeiten heranbilden; daß diese Kräfte aber sich nicht zu selbständigen Meistern zu entwickeln vermögen, um die herum nun eine neapolitanische eigenartige Kunst sich hätte entwickeln können. Es versteht sich ja von selbst, daß die jahrelange Tätigkeit von großen Meistern auf einem so empfänglichen Boden wie dem Neapels nicht spurlos vorübergehen kann. Dies geschieht aber nicht in der Weise, daß sich fremde und heimische Kraft zur Zeugung eines kräftig emporblühenden Neuen mischen, sondern wir finden gewöhnlich nichts als die oberflächlich nachahmende Arbeit der heimischen Werkstattgenossen. Nichts Neues, nichts Eigenes, nichts Entwicklungsfähiges, das nun den Anfang zu einer selbständigen Entfaltung neapolitanischer Kunst bilden würde, wohl aber Entartung, oberflächliche Nachahmung, Verzetteln und träges Nachempfinden des schnell in großer Schule Gelernten.

Als gewandte Schüler und Gehilfen von schneller Begabung sind sie zahlreich bei den großen Arbeiten, die fremde Meister auszuführen haben, beteiligt, und eine der Hauptaufgaben des Forschers in Neapel ist es, im Werke jener die Hände dieser herauszufinden. Allgemein gesprochen besteht der den fremden Meistern zugeführte neapolitanische Bestandteil meist in einer lebhafteren Note der Farbe und Bewegung, einer äußerlichen, oft recht geräuschvollen Rhetorik, die bei lässiger Ausführung leicht zu deklamatorischer Alltäglichkeit herabgleitet. Wohl wird man daher größerer Beweglichkeit, lauterem Gebaren, kräftigerer Farbe, selten dagegen einer verfeinerten Veredlung oder Vertiefung begegnen. Die liegen dem Neapolitaner nicht. Und so ist zu keiner Zeit von dieser Stätte unaufhörlichen Genießens der Anstoß zur Entwicklung einer neuen Kunst ausgegangen, die nur, wie jede andere kulturelle Tätigkeit, einem zähe und nachhaltig bearbeiteten Boden in langsamer Entwicklung und mühsamer Pflege entspringen kann.

Im 14. Jahrhundert holt Neapel seine Künstler aus Rom und Siena, im 15. Jahrhundert aus Mailand, Florenz, Venedig, Spanien. In allen diesen Fällen hat man bisher zwar deutlich genug die führende Meisterschule nachzuweisen versucht; man pflegte aber leicht die neapolitanischen Zutaten zu vergessen, und verwickelte sich so in eigentümliche Widersprüche. Der nirgends zu innerer Verschmelzung gediehene Neapeler Synkretismus, d. h. das unvermischte Nebeneinander fremder Kunst und Neapeler ausführenden Handwerks tritt bei allen Gelegenheiten hervor, wo es sich um die großen Aufträge der fremden Meister handelt. Da nun aber der Neapeler gewandte Gehilfe ganz ebenso fertig »römisch« wie »sienesisch« oder »toskanisch« zu malen verstand, so konnte man zum Beispiel die Bilder der Inkoronata bald als jottesk, bald als sienesisch hinstellen; in den Fresken von Donna Regina die verschiedenen Schulen Sienas suchen, ohne einer besonderen habhaft zu werden; in den Wandbildern des Platanenhofes so ziemlich alle norditalienischen Maler-

schulen vertreten wähnen, ohne doch die Einheitlichheit eines bestimmten Kunstempfindens, die jedem Werke zugrunde liegt, herauszufinden. Man vergaß eben, daß es zwar keine neapolitanische Schule im wahren Sinne einer nach fester Überlieferung eigenartig und selbständig entwickelten Kunstübung jemals gegeben hat, wohl aber zu allen Zeiten eine neapolitanische Mache, die in allen Farben schillert und daher nicht immer leicht festzulegen ist. —

Über Peter Kavallinis Tätigkeit in Neapel besitzen wir nur zwei urkundliche Angaben fast gleichen Inhaltes: unterm 16. Juni 1308 befiehlt Karl II., dem römischen Meister während der Dauer seines Aufenthaltes 36 Unzen Goldes auszuzahlen; nach dem anderen Schreiben, das Robert im Auftrage des Königs an die königlichen Schatzmeister richtet, soll man ihm vom 16. Juni ab die dafür festgesetzten 30 Unzen Goldes auszahlen, außerdem 2 Unzen für die Miete eines Hauses. Das Gehalt ist hoch: Jotto erhält nur 12 Unzen. Da Kavallini im Alter von 75 Jahren gestorben sein soll, da er ferner, doch wohl schon als Meister von Ruf, vor 1282 nach Assisi ging, um dort mit Cimabue das Mittelschiff der Oberkirche auszumalen, so ist wohl der Schluß erlaubt, daß er auf der Höhe seines Ruhmes, etwa Mitte oder Ende der Fünfziger, nach Neapel kam.

Unter seiner Leitung entstanden die Wandbilder der alten Kirche von Donna Regina, jener in einer engen stillen Straße verborgenen Stiftung der Königin Marie, der sie ihre ganze Liebe und die reichsten Mittel zuwandte. Wie sie für ihr Grabmal den damals berühmtesten Schüler Arnulf Kambios, Tino Kamaino, bestimmte, so ist es begreiflich, daß sie sich für ihre geliebten Klarissinnen den bedeutendsten Meister Roms aussuchte, der dort die Zäzilienkirche der Klarissinnen ausgemalt hatte. Befremdlich erscheint es, daß wir in Summontes Berichte weder Kavallinis Namen noch die Fresken von Donna Regina erwähnt finden. Der Verdacht, daß die darauf bezügliche Stelle fehlt, wird verstärkt, wenn man bedenkt, daß gerade zur Zeit seiner Abfassung — um 1520 — wieder in Donna Regina gemalt wurde. Man kann sich Summontes Schweigen aber auch anders erklären: da aus dieser Zeit der Fries stammt, der (an der Ostwand erhalten) den oberen Teil der alten Bilder bedeckt, so waren diese selbst möglicherweise schon damals unter der Tünche verborgen und bei der strengen Klausur des Nonnenklosters wohl schon seit lange den Blicken der Laien entzogen. —

Bei dem Bau der Kirche begann man in der üblichen Weise mit dem Kore. Wegen der Fenster war hier wenig Platz zum Ausmalen. Hier bot nur der Triumfbogen und auch dieser nur beschränkten Raum dazu. Um so mehr die einschiffige Kirche. Ursprünglich auf drei Fensterbreiten berechnet, wird der dem Kore zu gelegene Teil des Schiffes nachträglich auf zwei beschränkt, da man den Nonnenkor aus irgendeinem Grunde vergrößert: so wird das einbezogene dritte Fenster innen bis auf das obere Viertel vermauert (Fig. 1). Die so gewonnene Malfläche des Fensters schließt sich nicht organisch dem Übrigen an, weder nach links, wo die ganze Wandfläche in vier Reihen von je fünf Bildern geteilt ist, noch nach rechts, wo die Zwischen-

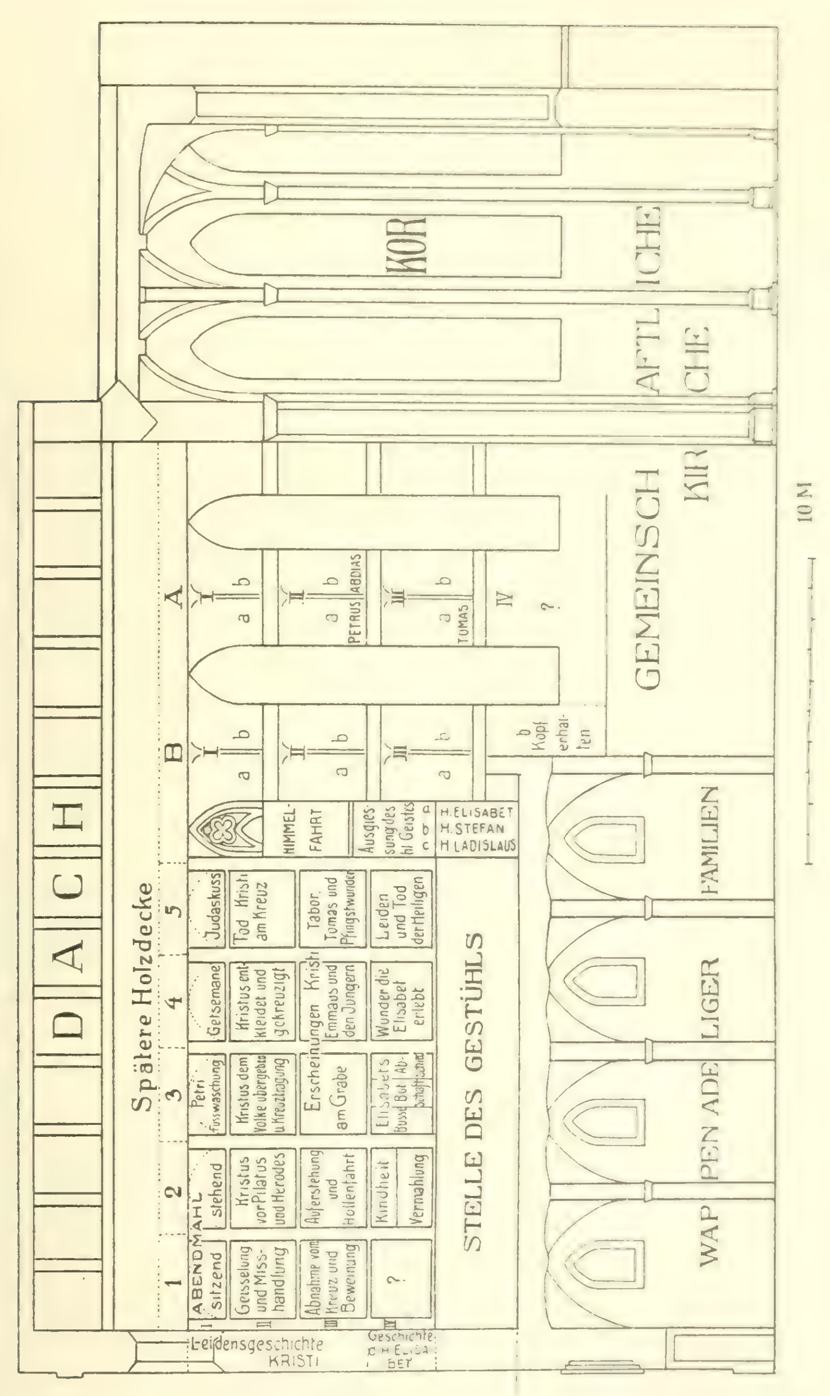


Fig. 1. Neapel. Donna Regina, Ostwand

räume der Fenster eine andere Einteilung zeigen, die durch das Vorrücken des Nonnenkors gestört wird. Es folgt hieraus, daß man mit der Ausmalung der Kirche begonnen hatte, ehe dies geschah, und daß sie bereits bis dahin reichte, als man den Nonnenkor vergrößerte. Mit anderen Worten: wir dürfen annehmen, daß Kavallini seine Arbeit bald nach der Ankunft in Neapel begann. Anderseits wird man, da sein Name in späteren Urkunden nicht mehr genannt wird, auf keinen sehr langen Aufenthalt dort schließen, wohl aber bei der großen Ausdehnung der Wandmalereien auf eine weitgehende Beteiligung der Werkstatt des Meisters Bedacht nehmen müssen. Daß dabei auch Sienesen, namentlich aber Neapolitaner in Betracht kommen, die bereits in sienesischer Schule mochten gelernt haben, ist bei der überragenden Stellung, welche die Sienesen damals in Neapel einnahmen, sehr wahrscheinlich; und so ergibt sich schon a priori, was eine nähere stilistische Prüfung bestätigt, daß die Ausmalung von Peter Kavallini (am Kor) begonnen und durch seine sienesischen und neapolitanisch-sienesischen Schüler und Gesellen vollendet wurde. Ob zu ersteren auch der urkundlich bekannte Montan von Arrezzo (s. Seite 35) zu rechnen ist, muß dahingestellt bleiben, bis uns ein günstiges Geschick einmal mit seiner Art bekannt macht. Als Neapolitaner aber dürfen wir vielleicht jenen Maler Michel betrachten, den die fromme Stifterin (als den aufsichtsführenden Vollender des Werkes Kavallinis?) in ihrem Testamente mit der Summe von vier Unzen Goldes bedenkt. —

Wir scheiden bei unserer Betrachtung die späteren Malereien aus: nämlich den oberen Rankenfries, die hl. Ursel vom Jahre 1520, sowie daneben die kleine Anbetung, die Verkündigung von der gleichen Hand, und die übrigen unbedeutenden Arbeiten dieser Zeit, die sich in der Kirche wie im Vorraum finden. In der Kirche beginnen wir mit den Bildern des Kores und der gemeinsamen Kirche davor. Dann folgen die der Ostwand (links) und der Westwand (rechts). Wir schließen mit dem Jüngsten Gerichte an der inneren Stirnseite (Fig. 2). Die Unterkirche (jetzt vermauert und zu städtischen Zwecken mißbraucht) war nur mit den Wappen geschmückt, die zu den hier befindlichen Grabstätten adliger Familien gehörten. Einer gesonderten Betrachtung bedarf die an der Westseite angebaute Loffredokapelle.

Unter den Resten der Bilder der Westwand nach der Tür, die unten in die eben genannte Kapelle führt, befindet sich ein »*Noli me tangere*« und — in auffallend kleinen Figuren — die Überbleibsel einer Offenbarung Johannis, deren rechte Hälfte untergegangen ist. In mandelförmigem Heiligenscheine, weißbärtig tront der Höchste, die Rechte erhoben, die Linke auf das Buch mit den sieben Siegeln gestützt. Unter ihm liegt das siebenköpfige Tier »gleich einem Pardel« mit den gekrönten Hörnern. Mehrere übereinanderstehende Gruppen wenden sich links zum Höchsten. Unten steht das Lamm mit dem Heiligenscheine auf dem Berge Zion; zehn weiße Gestalten mit dem Siegel an der Stirn beten es an. Darüber drei Engel und acht Greise mit der Harfe Gottes. Noch höher erblickt man die sieben Engel in langen weißen Kleidern mit den güldenen Schalen des göttlichen Zornes. Vor ihm fliegt

der Adler, der Rest der vier Tiere »voll Augen vorne und hinten«, die Zeichen der Apostel um Gottes Thron. Das Ganze krönt ein Kuppelgebäude, der Tempel der Hütte der Zeugnisse, mit den Engeln darüber, die ihre verhängnisvollen Schalen entleeren.

Diese Bilder sind in einer einförmig gelblichen Farbe gehalten, einem Gesamtton, der sich bald ockerfarben heller, bald rötlich tiefer über den ganzen Raum verbreitet. Es scheint sich hier um ein eigenes Verfahren mit besonderer Farbe zu handeln[1]; vielleicht hat auch der ätzende Qualm des großen Brandes vom Jahre 1390 damit

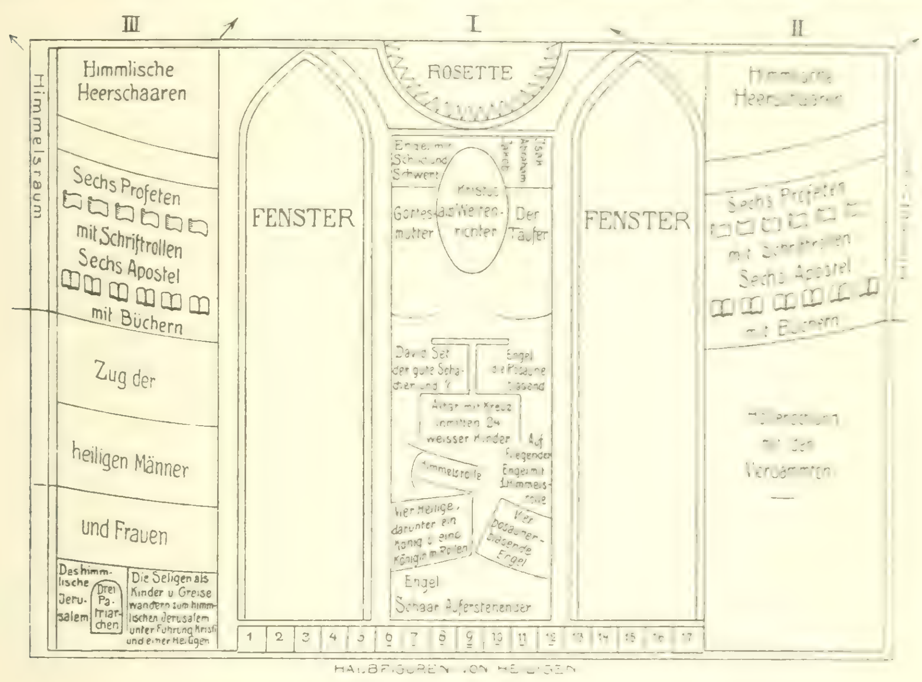


Fig. 2. Neapel. Donna Regina, Nordwand: Jüngstes Gericht

zu tun, wie denn ja die oberen Malereien mehr gelitten haben und gelber erscheinen als die unteren. Eine andere Annahme, nach der sich die oberen Farbschichten mit der späteren Kalktünche verbunden hätten und dann mit dieser beim Abwaschen verschwunden wären, widerspricht den Erfahrungen, die man anderswo bei der Entfernung einer Kalkschichte gemacht hat. —

Zur Ergänzung der fehlenden Teile unserer Darstellung der Offenbarung kann man die **Hamiltonbibel** im Berliner Kupferstichkabinet heranziehen. Sie ist von einem Neapeler Verlichter angefertigt, der sich die Wandbilder Jottos, Kavallinis und des Meisters

1) Die Vorliebe für ein warmes Ockergelb ist in Neapel unverkennbar und dringt namentlich in den 1600 bei vielen einheimischen Meistern wieder durch.

der Inkoronata in Neapel zum Muster nahm, und auf den wir daher in diesem Zusammenhange zurückkommen (S. 53). Noch deutlicher erscheint das Neapeler Vorbild von Donna Regina auf zwei Bildertafeln im Besitze des Grafen Erbach von Fürstenau in Michelstadt, so daß man sie sogar »einem der Meister« von Donna Regina hat geben wollen (Bertaux). Dieser Meister könnte dann nur ein Kavallinischüler sein, namentlich da sich auch Übereinstimmungen mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes an der inneren Stirnwand finden; so die bizantinische Art, wie die Auferstehenden von dem Höllenungeheuer ausgespien werden; wie die gewappneten Engel die Verdammten zur Hölle treiben; so die gleiche Bewegung, die gleiche antikisierende Tracht. Eine nähere Untersuchung wird freilich noch festzustellen haben, ob hier dieselbe Hand, oder ob nicht vielmehr die eines Verlichters vorliegt, der sich wie der der Hamiltonbibel unsere Wandbilder nur zum Muster nahm. —

Der Triumfbogen zwischen Kor und Kirche trug eine Darstellung der himmlischen Heerscharen. Das Mittelstück ist unter der Holzdecke verschwunden oder übertüncht. Die links noch erhaltenen Engel sind in den 1500 übermalt, ihre alten Unterschriften aber noch leserlich. Oben links befinden sich die sechsflügeligen Serafim und auf gleicher Höhe die Trone in langen weißen Gewändern mit kleinen auf Schildern gemalten Tronen in der Hand. Darunter die Mächte und Herrschaften mit Rosenkränzen im Haar und weißen und roten Kugeln in den Händen; weiter in der dritten Reihe die gewaltig beschwingten Erzengel Michael, Rafael und Gabriel im Helm und Rüstung, schlanken Gestalten mit langen Hälsen und aufwärts gestreckten Köpfen mit übertrieben langer Kinnlinie (Abb. 1).

Wir wenden uns weiter zur Ostwand und zwar zunächst zu den Zwischenfensterbildern. Im Gegensatz zu denen der Offenbarung sind hier die Gestalten in großem Format gehalten. Dargestellt ist in vierfachem Stockwerk je ein paar stattlicher Figuren des Alten und Neuen Testamentes, die — in Erinnerung an römische Mosaiken — durch Palmbäume getrennt sind. In stets wiederkehrender Haltung zeigen Apostel und Heilige der einen Seite das Buch des Neuen Testamentes gegenüber den die entfalteten Schriftrollen des Alten Testamentes haltenden Profeten und Patriarchen; das gleiche Schema ist auch auf der Westwand beobachtet. Zwischen den dem Kore am nächsten liegenden Fenstern (Fig. 1) sind noch die drei oberen Paare sichtbar; das untere ist verschwunden. Bei der Reihe B sieht man von dem untersten Paare noch den mächtigen Kopf der rechten Profetengestalt mit langem weißen Barte. Erkennbar sind nur der hl. Tomas (unten links) und die beiden heiligen Diakone Lorenz und Stefan, die sich auch auf dem Jüngsten Gerichte Kavallinis in der Zäzilienkirche zu Rom finden. Daß sich bei diesen schönen und würdigen Gestalten, mit Ausnahme des jugendlichen Stefan sind sie alle mit Vollbärten versehen, nur seine Hand in Frage kommt, ergibt sich unmittelbar aus dem Vergleich mit den Aposteln im Kloster der genannten Kirche, die ihm urkundlich wie stilkritisch zukommen. Ihr hoher Wert liegt in der von bizantinischer Enge befreiten Auffassung, einer monumentalen Größe und Vollendung der Arbeit, wie sie auch bei Jotto nicht

besser sein können. Sind sie auch arg verstümmelt, so zählen sie doch zu den bedeutendsten malerischen Werken, die Neapel überhaupt zu bieten vermag (Abb. 2, 3, 4).

Wenn wir diese Gestalten zum Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung machen, so bemerken wir als Kennzeichen der Kunst Kavallinis die langen schmalen Augen mit großen Pupillen, die den Gestalten einen selten ernsten und ausdrucksvollen Blick geben; schöne runde Stirnen, kurze Oberlippen, breite eiförmige Ohren mit länglichen Zipfeln, Heiligenscheine mit einfachen Strahlen, Füße mit fast gleich langen parallel laufenden Zehen, eine mächtige, bauschende Faltengebung. —

Am besten zur Ausmalung geeignet, war die völlig geschlossene Ostwand des Nonnenkors, zu dem, wie wir sahen, noch das erste Fenster fast ganz hinzugezogen wurde. Sehen wir zunächst von diesem ab, so zerfällt die Wand in zwei Geschichten von je fünf wagrecht angeordneten Bildern, nämlich der Leidensgeschichte des Herrn in drei übereinander liegenden Reihen, insgesamt also 15 Bildern, und der Geschichte der hl. Elisabet von Ungarn in der unteren Reihe von fünf am meisten verdorbenen Bildern (Fig. 1; die wagrechten Reihen sind mit römischen, die senkrechten mit arabischen Zahlen bezeichnet). Die einzelnen Bilder sind reich an Schönheiten. Hervorzuheben ist auf der Auferstehung der am Grabe sitzende wunderbare Engel mit dem großartigen Schwunge der gewaltigen Flügel, wie er dem Sinne des Römers besonders gelegen zu haben scheint. Auch die kniende Magdalene, die mit leidenschaftlicher Bewegung die Hände dem Heilande entgegenstreckt, wie auch die erhabene Haltung Jesu selber sind Gestalten von einer Größe, die Jotto in nichts nachsteht. Auf den drei Bildern bei III, 5 ist der erscheinende Heiland im weißen Gewande dargestellt; der Römer nimmt hier eine malerische Wirkung voraus, die später Fra Angelico so vortrefflich zur Geltung bringt[1]) (Abb. 5—10).

Die untere Reihe gibt uns nach der Goldenen Legende die Geschichte der hl. Elisabet. Bild 1 ist bis auf die obere mit reichen palastähnlichen Gebäuden (Ofener Königsburg?) bedeckte Hälfte verdorben. In dem Palaste selbst sind einzelne Vorgänge dargestellt. Bild 2 zeigt im oberen Teile in kleinen Figuren einige Szenen aus der Kinderzeit der Heiligen; im unteren ihre frühe Vermälung mit dem Landgrafen von Thüringen. Im rechten Bogen der dreifachen luftigen Halle sehen wir den König und die Königin von Ungarn mit hohen Kronen, im linken eine Schar von Musikanten. Die Anordnung ist geschickt; und man mag sie mit der ziemlich gleichzeitig entstandenen Vermälung Mariens von Jotto in Padua vergleichen, um zu verstehen, wo dieser die Kunst des Aufbaus gelernt hat. Diesem schönen Bilde folgt

1) Selten ist die Darstellung, wie der Heiland vor der Kreuzigung entkleidet wird, wohl weil der Vorwurf leicht ins Profane fallen konnte. Wie rührend aber begegnet uns hier der Zug, daß die Mutter dem zum Tode geführten Sohn das Hüftentuch umlegt! In den 1400 wiederholt Franz von Siena (Francesco di Giorgio; Siena, Akademie) den Vorwurf. Hier steht aber Maria in schmerzhaftem Gebete dabei. Vielleicht sah der Sienese Kavallinis Bild in Neapel. Später nimmt dann den Vorwurf Theotokopulos in seinem Altarbilde im Dome von Toledo (und in München, nach 1584) wieder auf: nun ist aber nur mehr die Entkleidung übrig geblieben, um die Farbenpracht vielfarbiger Gewänder zu zeigen.

eine durch das darauf befindliche Gebäude in drei Teile zerfallende Darstellung: links die Kammer mit dem unberührten Ehebett, in der sich die Heilige von einer Dienerin geißeln läßt. Die düstere Gestalt Konrads von Marburg hat hier keinen Raum. In der Mitte erhält Elisabet eine Botschaft; rechts trennt sie sich von ihrem Kinde, um in die Welt zu wandern. Bild 4 hat oben zwei klein dargestellte Vorgänge: links leistet Elisabet den Eid bei ihrem Eintritt ins Kloster, rechts erscheint ihr der Heiland. Darunter wird geschildert, wie die Heilige einer Bettlerin ein so reiches Gewand schenkt, daß diese darüber wie tot hinfällt, worauf Elisabet sie durch eifriges Beten wieder zu sich ruft. Ebenfalls mehrere Vorgänge vereinigt 5: Sie wäscht den Armen des Magdalenenspitals in Gotha die Füße; ihre Leiden nach dem Tode ihres Gemahls; der Abschied von der Wartburg; Aufenthalt in niederen Hütten; endlich ihr Tod.

Die Darstellung dieser nordischen Legende ist in Italien naturgemäß selten. Wir müssen sie an der Stelle suchen, wo Gregor IX. Franz von Assisi heilig gesprochen hatte, und wo er auch die fromme ungarische Königstochter heilig sprach: in Perugia und Assisi. Dort finden wir im Museum (VII, 19) das schöne Altarbild des Piero della Francesca, die Gottesmutter mit den hh. Franz und Elisabet zur Rechten, dem Täufer und Anton von Padua zur Linken. Unserer Zeit näher stehen die beiden kleinen Staffelbilder mit dem zugehörigen Mittelbild eines Dreiblattes (V, 12). Eins der Bildchen stellt denselben Vorgang dar, den wir auch in Donna Regina (Westwand) wiederfinden: ein Soldat sticht mit dem Dolch die hl. Agnes von hinten in den Hals; auf dem anderen steht die hl. Elisabet vor dem Spital zu Marburg und nimmt einen Armen auf. Auf dem Mittelstück endlich bietet das Kind auf dem Schoße der Gottesmutter der hl. Katarina den Verlobungsring, zur Linken die hl. Elisabet mit den Wunderrosen im Mantel. Wichtiger als alles dies waren die Fresken der kleinen, unserer Heiligen geweihten Kirche in Perugia, die leider abgebrochen ist. Die Reste der Bilder sind ebenfalls im Museum (III, 9); sie tragen die Jahreszahl 133 .. — Links ist wohl der hl. Ludwig von Tulus dargestellt, in der Mitte Elisabet mit den Wunderrosen, vor ihr die Stifterin, in kleiner Figur das Modell des Kirchleins darbietend. Wir sehen den engen Zusammenhang mit Neapel, den die eifrige Verehrung des Franziskanerordens durch die Anjoinen und ihre welfische Politik herstellen.

Stilistisch müssen wir für die Elisabetlegende eine andere Hand annehmen als für die Passion, wenn auch der ordnende und entwerfende Geist derselbe bleibt. Auch hier werden die Vorgänge mehrfach zusammengelegt und durch Baulichkeiten geschieden. Aber diese sind bei der Elisabetlegende weit massiger und stehen in einem weniger schlechten Verhältnisse zu den Personen darin. Letztere erscheinen freier und weniger ängstlich. Auffallend ist auch die miniaturartige Ausführung der kleinen Vorgänge am oberen Rande, wodurch denn für den Hauptvorgang eine größere Fläche und Bedeutung gewonnen wird, eine Art, die sich bereits im letzten Bilde der III. Reihe ankündigt.

Alle diese Bilder der Ostwand befinden sich in länglichen Vierecken, die durch fischgrätenartig verzierte Leisten eingerahmt werden; dazwischen mit korintischen Kapitellen geschmückte gewundene Kosmatensäulen römischer Art. Unvermittelt erheben sich daneben auf dem vermauerten Fenster zwei längliche Darstellungen, oben die Himmelfahrt Kristi, unten die Ausgießung des hl. Geistes, also Wiederholungen eines schon an der großen Wand behandelten Gegenstandes, die vor jenen entstanden sein dürften. Darunter sehen wir — übrigens von der gleichen Hand gemalt wie die Passion — auf den Wappenfarben Ungarns, vier roten wagrechten Balken auf weißem Grunde, die Halbfiguren dreier Heiligen, die den Ungarn besonders nahe stehen: links den hl. Ladislaus, mitten den hl. Stefan, rechts noch einmal die hl. Elisabet. —

Weniger vorteilhaft für die Ausmalung ist die Westwand. Nach dem Kore zu ist sie von vier Fenstern, nach der Stirnseite durch den Eingang vom Kloster her durchbrochen. Als Wetterseite hat sie die Malereien weit schlechter erhalten, so daß die auch hier befindlichen Paare von Profeten oder Patriarchen des Alten und Gestalten des Neuen Testamentes bis auf die oberen zwei Paare verschwunden sind. Die Geschichten, die ebenfalls nach dem dritten Fenster beginnen, verlaufen hier wegen des weiteren Fensters in senkrechter Richtung, und zwar (noch ziemlich gut sichtbar) die Legende der hl. Katarina links und rechts vom vierten Fenster und daran anschließend bis ans Ende der Wand die der hl. Agnes.

Das Leben der hl. Katarina ist auch sonst häufiger dargestellt; in Neapel noch einmal in den schönen Flachbildern der Klarakirche. In Donnaregina sind nur vier der ganzen Reihe leidlich erhalten. Oben Katarina vor Maxenz. In der Mitte beten die Heiden eine Schlange an, die der Priester auf dem Altare hält. Darunter Katarinas Gespräch mit den Gelehrten. Auf der anderen Seite des Fensters in zwei Vorgängen: Katarina von ihrem Vater zum Gefängnis verurteilt; darunter die Marter ihrer Anhänger und deren Erlösung. Auch diese Bilder folgen der Goldenen Legende (Abb. 11).

Etwas besser erhalten sind die sieben schönen Bilder aus dem Leben der hl. Agnes, jener zarten Mädchengestalt, die schon mit dreizehn Jahren den Blutzeugentod erlitt. Wir sehen die jugendliche Heilige inmitten ihrer Gespielinnen beim eifrigen Lernen in der Schule, die sie dann von einer Dienerin begleitet verläßt. Eins der schönsten Bilder ist das nächste: der junge Sohn des heidnischen Präfekten erklärt ihr seine Liebe. Von rührender Anmut ist die Bewegung der beiden, wie die Heilige voll Würde den Ring des Geliebten entgegennimmt (Abb. 11). Das folgende Bild macht eine noch höhere Wirkung: Die Heilige ist entkleidet worden und soll zur Strafe ihrer Weigerung, die Heidengötter zu ehren, von einer Schar roher Krieger einem Freudenhause zugeführt werden. Aber wunderbar läßt der Herr ihr Haupthaar wachsen, und dies legt sich ganz um ihre schlanke Gestalt und deckt ihre Blöße. Die Mischung mädchenhaft schmerzlicher Scham und würdevoller Ergebenheit drückt sich lebendig in dem zurückgewandten Kopfe aus (Abb. 12). Auf der rechten Seite wird die Heilige,

der Beckenschläger und Bläser vorauseilen (bekannte Gestalten auch auf den Bildern Jottos), mit scheuer Achtung von mehreren Frauen vor dem Freudenhause empfangen. Darunter sehen wir den toten Jüngling, der zu den Füßen des Präfekten liegt: Agnes erweckt ihn und geht unversehrt aus den Flammen hervor, zu denen man sie verurteilt hat. Ihr Tod erfolgt schließlich durch den Dolch eines Soldaten, den er ihr von rückwärts in den Hals stößt, als könne er den Blick der Heiligen nicht ertragen. Auf dem letzten sichtbaren Bilde erscheint sie der vor dem prächtigen Kosmatensarge der hl. Agnes liegenden Tochter des Kaisers Konstantin, Konstanze, der Gründerin von S. Agnese, die schwer am Aussatze leidet. Links kniet die Geheilte, und hinter ihr erhebt sich ein prachtvolles Gebäude, ein seltsamer Rundbau mit zwei Türmen mit Nischen, die mit Standbildern ausgefüllt sind (Abb. 13). Wäre dieser Teil der Fresken eigenhändig, so würde uns Kavallini, der die Grabkirche der hl. Konstanza von Augenschein kennen mußte, wohl ein getreueres Abbild davon gegeben haben, als diesen fantastischen romanischen Rundbau mit zwei flankierenden Türmen, der keinem Architekten einfallen würde.

Die großartigen Köpfe der Profeten und Apostel dieser Wand gehören ohne Zweifel demselben Künstler wie auf der Ostwand. Anders dagegen gibt sich der Meister der beiden Legenden, für den wir eine verschiedene Hand annehmen möchten, worauf zurückzukommen ist, wenn wir die Prüfung auch der Stirnwandbilder abgeschlossen haben.

Diese sind von dem denkbar großartigsten Wurfe! Die ganze weite Fläche, die durch zwei lange gotische Fenster und in der Mitte darüber durch eine Rose[1]) durchbrochen ist, bedeckt eine nach Inhalt und Ausführung gleich bedeutende Darstellung des Jüngsten Gerichtes (Fig. 2). Auch die Wandfläche darunter am Sockel war bemalt, vermutlich mit ähnlichen Parallelpaaren von Gestalten des alten und neuen Bundes, wie wir sie an den Seitenwänden fanden. Noch bis zum Jahre 1865 waren die zwei Halbfiguren der Apostel Andreas und Bartolomäus sichtbar: dann sind sie mit der gleichen Rücksichtslosigkeit, die in Neapel so viel jahrhundertelang Erhaltenes auf immer verdirbt, wieder übertüncht worden!

Wir betrachten zuerst die Mittelfläche (I) zwischen den Fenstern, dann die rechte Seite (II), endlich die linke Seite (III).

Die Auferstehenden des Mittelbildes kommen nicht aus Särgen, sondern werden noch nach bizantinischer Auffassung von Ungeheuern herausbefördert. Die Posaunenstöße von vier mächtigen Engeln erwecken sie; ihnen gegenüber halten vier Heilige, Joel, Daniel, Malachias und die gerechte Judit mit Krone die Schriftrollen des alten Bundes. Von ihnen schwebt mit prachtvoll entfalteten Schwingen — den gleichen wie auf dem Triumfbogen — ein weißer Engel aufwärts, der in bizantinischer Erinnerung Sonne, Mond und Sterne auf einer gewaltigen (einst blauen, jetzt geschwärzten) Rolle als Darstellung des Himmelsgewölbes trägt. Mehr noch als bei den anderen

1) Die 1520 eingezogene Holzdecke schneidet sie in der unteren Hälfte, so daß der ganze obere Teil der Malereien am Giebel verdeckt wird.

treten uns bei diesem Engel die kavallinischen der Zäzilienkirche in Rom vor Augen. — Den Mittelpunkt des Ganzen bildet das Kreuz mit langen Seitenarmen und einem ganz kurzen Oberstück auf dem Altar, der den bizantinischen Tron ersetzt hat. Ihn umgeben 24 unschuldige Kinderchen ohne Flügel in langen weißen Kleidern; sie sind winzig gezeichnet. Zur Rechten des Altars stößt wieder ein majestätischer Engel in die Posaune; zur Linken befinden sich David, Set, der halbnackte gute Schächer, und Isaias (?), alle mit Schriftrollen. Über dem Kreuze erblicken wir gleichfalls in bizantinischer Anordnung und in vergrößerten Figuren wie alles auf dieser Höhe des Bildes die Gruppe des Weltenrichters. Er sitzt in der Mandel auf einem Regenbogen, ganz wie in Rom mit ausgebreiteten Armen, den rechten einladend gegen die Erwählten, den linken abwehrend gegen die Verworfenen gerichtet. Anbetend stehen unter ihm zu seiner Rechten die Gottesmutter, die Heiligste; zur Linken der Täufer, der Vorläufer. Über Maria erscheint die Halbfigur eines Cherubim mit Schild und Harnisch, vierflüglich; ihm gegenüber die drei Patriarchen Isaak, Abraham und Jakob mit Schriftrollen. Von den Füßen des Heilands geht ein Feuerstrom aus, der dem unteren Teile des rechten Wandbildes zufließt (II). Dies wimmelt von Verdammten, die ihre Namen auf breiten Zetteln am Leibe tragen. Gewappnete Engel stoßen sie vorwärts in dem glühenden Strome; andere werfen die Sünder einen Felsen hinab, an dessen Fuße ein furchtbarer Drache mit hundert Öffnungen sie verschlingt. Neben ihm schwingt der hl. Michel sein Schwert. Unter ihm aber liegt die Hölle in Gestalt einer ungeheuren Kugel, in deren Mitte eine zinnengekrönte Stadt mit zwei Augen hervorleuchtet. Der Vorgang selbst ist mit einer ganz ungewöhnlichen Heftigkeit und Wildheit dargestellt; die einzelnen Gruppen sind unentwirrbar, und die Unklarheit des Aufbaues verstärkt in dem frommen Beschauer das Gefühl der angstvollen Unruhe, die ihn gefangen hält. Freilich muß diese Empfindung einst noch um ein Bedeutendes stärker gewesen sein als jetzt, wo die Farben fast ganz verblaßt sind.

Im gewollten Gegensatz hierzu steht der lichte ruhevolle Friede, die Weihe der Seligkeit des linken Teils unserer Freske (III, Abb. 14, 15). In dichter Schar bewegt sich zunächst ein Zug der Seligen in das himmlische Jerusalem, ins Paradies. Voran schreiten an Stelle des Peter der bizantinischen Überlieferung hier der Heiland und Maria mit Heiligenschein und Krone. In dem geöffneten Tore erblickt man die drei sitzenden Patriarchen mit den Seelen der Gerechten im Schoße. Darüber folgen drei Reihen von Seligen, die man sich den Tronen der Apostel zustrebend denken muß. Die Spitze bilden daher Adam und Eva, den Schluß die Frauen. Die dritte Reihe von unten eröffnen wieder die beiden Diakone Stefan und Lorenz, und es folgen — meist mit Inschriften versehen — die heiligen Bischöfe, Mönche usw. So sind die beiden Heiligen Ludwig, der von Frankreich und der von Tulus, der Bruder Roberts des Weisen, als solche bezeichnet. Die zweite Reihe von unten bilden heilige Laien, Klarissinnen und Frauen ohne Namen. Scheinbar an der Spitze, in Wirklichkeit den Schluß bildend, schreiten drei jugendliche Frauen mit verschieden geformten Kronen; dann erblicken wir eine Schar Klarissinnen, eine Königin mit Lilienkrone neben einer anderen gekrönten

Frau und einer Nonne. Eine neue Abteilung im Zuge eröffnet ein junger Mann; Frauen in weltlicher Tracht folgen, und endlich kommt ein dickwangiger König mit Lilienkrone, Zepter und Reichsapfel. Unmittelbar hinter ihm eine männliche Gestalt in Mütze mit der bezeichnenden Gesichtslinie Roberts. Alle ohne Ausnahme haben Heiligenscheine.

Es liegt natürlich nahe, in den gekrönten Figuren Bildnisse der königlichen Familie zu sehen. In der Tat erblicken namhafte Forscher in dem Könige Karl II., hinter ihm seinen Sohn Robert, in der Königin seine Gemahlin Marie von Ungarn, die Stifterin. Neben ihr vielleicht ihre Schwiegertochter Violante von Aragon, Gemalin Roberts († 1302); neben dieser die Nonne Elisabet, Mariens Schwester, die in S. Pietro-a-Castello Dominikanerin wurde († 1303). Dem Könige Karl II. folgt sein Sohn Filipp von Tarent († 1331!), die Frau dahinter ist eine seiner beiden Gattinnen; vor dem Könige gehen Karl von Kalabrien († 1328) und Marie von Valois. Die Schwierigkeiten, die sich indes einer solchen Deutung (abgesehen von der stets bedenklichen Ähnlichkeitsfrage) entgegenstellen, sind erheblich. Ein Teil der vermeintlichen Persönlichkeiten starb erst, als auch der letzte der Kavallinischüler längst die Arbeiten muß beendigt gehabt haben. Ludwig von Tulus wird erst 1317 heilig gesprochen, und doch erscheint er wie die meisten, die diese Ehre gar nicht erhielten, mit dem Heiligenscheine im Paradiese! Dagegen wendet man ein, es sei nichts Ungewöhnliches, daß man einen noch lebenden Stifter mit unter die Seligen und Heiligen versetzte. So wird anscheinend der Stifter Sekundian in Groß-St. Marien zu Toskanella bei Viterbo behandelt; und Jotto hätte Heinrich Skrovegni in Padua im Paradiese aufgeführt, freilich dies damit begründend, daß er seine Stiftung der Jungfrau im Paradiese darbringt. Allein Skrovegni befindet sich offenbar noch außerhalb des Kreises der Seligen; und es dürfte ohne Zweifel den kirchlichen Anschauungen scharf entgegen sein, Lebende mit Heiligenscheinen ins Paradies zu versetzen. Was daher vom anjoinischen Herrscherhause zur Zeit der Vollendung der Freske noch lebt, darf man dort nicht hineinsuchen. Die Heiligenscheine aber erklären wir uns so, daß sie nicht von den Künstlern selbst, sondern wohl oft von Handwerkern angebracht wurden, die diese Arbeit mehr oder minder mechanisch ausführten, wobei dann wohl der eine oder andere einen Heiligenschein abbekam, den er im Paradiese ganz ebensowenig verdiente wie auf Erden.

Wir gelangen nun zu den seitlichen Feldern, die in der Höhe des Weltenrichters sich befinden. Während das Mittelstück durch die Fensterrose begrenzt wird, dehnen sich noch weitere Seitenfelder nach aufwärts aus, so daß den drei Feldern der Mitte vier auf den Seiten entsprechen. Die Einteilung selbst hat sich, wenn auch nicht genau nach den Vorschriften des Athosbuches, so doch wohl nach östlichen Vorbildern entwickelt. Links und rechts sitzen zunächst je sechs Apostel mit den Büchern des neuen Bundes auf den Knien und ihren Marterzeichen in der Rechten. Darüber befinden sich je sechs Profeten in Halbfiguren mit den breiten Schriftrollen. Oberhalb ihrer Reihen entwickeln sich dann die verschiedenen Ordnungen der himmlischen Heerscharen; sie setzen sich über die Decke von 1520 hin fort. Den krönenden Schluß

endlich, der heute nicht mehr sichtbar ist, bildet eine mächtige Gruppe über der Rose. Im Mittelpunkt steht dort eine stattliche Frauengestalt in der Haltung einer altkristlichen Orantin. Es ist nicht etwa die Mutter Gottes, obgleich sich der Gedanke daran hineinmischt; denn im Schoße trägt sie den strahlenumgebenen Kopf des Kristkindes, die Füße ruhen auf dem Monde, das Haupt auf der Sonnenscheibe. Das ist das Weib der Offenbarung (XII 1, 2), mit der Sonne bekleidet und der Mond zu ihren Füßen, und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen. Und sie war schwanger, und schrie in Kindesnöten, und hatte große Qual zur Geburt.• Rechts und links befinden sich zwei Engel, die nach bizantinischer Formel ein Kristkind über Maria hätten tragen sollen. So sehen wir auch hier die Mischung der Offenbarung mit der Überlieferung, wie bei den 24 Kindchen am Altar, der Rolle mit dem Himmelsgewölbe und anderem mehr. In der Geschichte der Darstellungen des Jüngsten Gerichtes spielt unser Werk eine ebenso wichtige Rolle wie die um die gleiche Zeit entstandene Jottos in der Skrovegnikapelle zu Padua.

Die bisherigen Anschauungen über die Urheberschaft dieser bedeutenden Bilder beruhten auf der eingehenden Untersuchung des Franzosen Bertaux. Nach ihm schließen sie sich inhaltlich nicht an Jotto, sondern an die Sienesen, in erster Linie an die Lorenzetti, dann an Duccio oder allgemein an toskanisch-bizantinische Vorbilder an. Die Geschichten werden erzählt, nicht dramatisiert wie bei Jotto. Auch darin sollen die Künstler von Donna Regina den Schülern Duccios und Simon Martinis folgen, daß sie mehr auf ruhige und liebliche Innigkeit als auf Kraft, inneres Leben und Großartigkeit gehen. Werkmännisch unterscheide man drei Gruppen. Es gehören zusammen: 1. die Offenbarung, die Paare biblischer Gestalten, das Leiden Kristi und das Jüngste Gericht; 2. die drei ungarischen Heiligen und das Leben der hl. Elisabet; 3. das Leben der hl. Agnes und der hl. Katarina. Gruppe 1 stehe ausschließlich unter dem Einflusse Duccios; sie sei ausgezeichnet durch gute Modellierung, wenig ausgeprägte Umrisse und die Eigentümlichkeit, daß die rundlichen Nasenspitzen durch weiße Lichter erhöht sind. Gruppe 2 habe in manchem männlichen Kopfe etwas Jotteskes, der weibliche Tip dagegen sei gleichweit von Duccio wie von Jotto entfernt. Die Frauenköpfe der hl. Elisabet erinnern an die aus dem Leben des hl. Martin von Simon Martini in Assisi. Umrisse wie Modellierung seien unbestimmter als bei der ersten Gruppe. Die dritte Gruppe endlich mit ihren klar angeordneten und wenig zahlreichen Figuren nähere sich Jotto am meisten, von dem sich der sienesische Kopf mit seinem ausgesprochenen Eirund wieder unterscheide: es erinnere deutlich an Peter Lorenzetti. Diesen Meister erklärt denn auch Bertaux zögernd für den, der mit seinen Schülern die Wandbilder von Donna Regina ausgeführt haben könnte.

Man erkennt leicht, wie dieser unsicher tastende Versuch zu keinem befriedigenden Ergebnisse kommt. Bertaux ging nicht, wie es immer geschehen sollte, von den Werken selbst, sondern von der Tatsache aus, daß in Neapel die Sienesen in beträchtlicher Zahl vertreten, und daß auch Jotto dort beschäftigt war: unter dem Drucke

urkundlichen Materials windet sich seine stilistische Schlußfolgerung hervor. Und doch hätte ihn sogar diese Art der Untersuchung auf den richtigen Pfad leiten können. Er brauchte sich nur die Frage vorzulegen, in welcher Künstlerwerkstatt treffen die Eigentümlichkeiten zusammen, daß sich inhaltlich eine noch halb in bizantinischen Anschauungen steckende Malerei von großem Schwung technisch mit einer Ausführung verbindet, die bald an Duccio, bald an Simon Martini in Assisi, bald an Jotto erinnert und doch selbständig bleibt? Das fehlende Glied ist der Römer Kavallini, der für Neapel, wie wir sahen, ja ebenfalls urkundlich beglaubigt ist. Diesen richtigen Standpunkt vertritt auch Venturi, nach dessen Ansicht die Wandmalereien in Neapel sein künstlerisches Testament bedeuteten. Auch er unterscheidet drei »Manieren«: Die oberen Bilder der Ost- und Westwand, die hie und da das Rot der Untermalung und Köpfe in grünlichem Tone zeigen, wie wenn sie allein in Dunkelgrün gemalt wären, sind von Peter Kavallini, dem in der Monumentalmalerei römischer Basiliken, nicht aber nach bizantinischen Miniaturen gebildeten Meister. Ihm kommt auch der obere Teil des Jüngsten Gerichtes zu. Seiner starken und tiefgründigen Art steht ein von ihm beeinflußter, vielleicht sienesischer Meister gegenüber, dem die Geschichten der hl. Elisabet mit ihren hellgelben verwaschenen Tönen gehören. Ein dritter Schüler Kavallinis verfertigte die Engelköre am Triumfbogen und den unteren Teil des Jüngsten Gerichtes: seine Gestalten zeigen einen eigentümlich herabgezogenen Mund mit vorspringendem Kinn, so daß dieser Teil des Gesichtes aussieht wie das Dochtstück einer antiken Lampe«.

Wenn man mit Venturi in der Zuschreibung an Kavallini und seine Schule übereinstimmt, so muß doch eine größere Anzahl von verschiedenen Händen angenommen werden. Den sienesischen Anklängen kann man in der Weise gerecht werden, daß man die von Kavallini in Neapel zugezogenen Gehilfen in sienesischer und toskanischer Schule groß geworden sein läßt. Auch muß man den Aufbau der Passion der Ostwand von den Geschichten der hh. Agnes und Katarina trennen und dafür eine weitere Hand annehmen. Wir unterscheiden daher fünf bis sechs »Manieren«, nämlich:

I die großen Doppelpaare und den oberen Teil des Jüngsten Gerichtes;
II die Leidensgeschichte Kristi mit roter Untermalung;
III die gelb untermalte Geschichte der hl. Elisabet;
IV die Geschichten der hh. Agnes und Katarina;
V die Engelköre und
VI das Übrige.

Die Gesamtkomposition geht auf Kavallini zurück, seiner Hand gehört nur I; an römische Art aber erinnern die großartige Führung des Ganzen, die monumentalen Gestalten der Patriarchen und Apostel, endlich die zahlreichen Anklänge an den Boden Roms, an seinen Mosaik- und Gräberschmuck, an seine von bizantinischer Formelhaftigkeit gelöste Freiheit. —

Wir verlassen diesen stillen und nur selten von dem Fuße eines Besuchers betretenen Raum nicht, ohne einen Blick auf den Verkündigungsengel und das

dazu gehörige Halbstück einer Gottesmutter geworfen zu haben, die von der Außenwand des alten Klosters stammen (Abb. 16). In dem großartigen Schwung der Flügel, der Art wie die Falten groß und weit um den Körper liegen, dem vorgestreckten Kinn, den großen ernsten Augen erkennen wir unschwer die Kavallinischule.

Seine Werkstatt finden wir auch in dem Stammbaum Kristi der Lorenzkapelle des Doms (links vom Hochaltar), die der 1320 verstorbene Bischof Humbert von Montauro errichtete, sowie in der Freske einer Übertür der Lorenzerkirche, die im Halbmondfeld den hl. Franz die Ordensregel gebend darstellt. Andere teilen auch das Mosaikbild von S. Restituta (Cappella del Principio) dem Kavallini (Hermanin) zu, worauf weiter unten zurückzukommen ist.

Was die erst genannten Werke betrifft, so hatte schon Schulz darin ein Gemisch von sieneser und florentinisch-jottesken Elementen finden wollen, und Bertaux behauptet, daß der Stammbaum Kristi (Fig. 3) trotz seiner Übermalung einem der Meister von Donna Regina gehöre. Da sich die Freske nun in der von Montauro befindlichen Kapelle befindet; da von hier ferner das jetzt im erzbischöflichen Palaste hängende Bild des Humbrecht von Montauro stammt, dies aber deutlich genug simonische Schule verrät, so nahm er für alle sienesischen Ursprung an. »Das Bild, das die Eingangswand der Kapelle über der Tür bedeckt, stellt in halber Naturgröße der Figuren einen Stammbaum Kristi dar. Der gleiche, in den 1300 seltene Vorwurf war auch im äußeren Bogenfelde der Eingangspforte von Donna Regina zu sehen; beide, der zerstörte wie der entsetzlich mit Öl übermalte im Dom sind vermutlich von derselben Hand. Finden sich doch darin Einzelheiten, die sofort an ganz auffallende Besonderheiten von Regina erinnern. Der König David in der Mitte des Baumes ähnelt in der Tracht wie im Tip vollkommen dem David neben dem Altare des Jüngsten Gerichtes. Die Gottesmutter mit dem durkeln Schleier oben an der Spitze in der Haltung einer Orantin ist die gleiche, die auf der Ausgießung des hl. Geistes am Kopfende der Tafel sitzt. Der gewappnete Engel, der Bilaam auf dem Esel zufliegt, hat genau dasselbe runde Gesicht, dieselbe Tracht, ja den bezeichnenden Helm der Engel des Jüngsten Gerichtes«. In den Jahren 1310 bis 1318 richtete Montauro die Kapelle her (sein Wappen, der Muschelbalken auf Hermelingrund befindet sich oben an der Decke), und keine Zeitbestimmung könnte besser für uns passen. Schulz, der sonderbarerweise die Freske erst nach dem Erdbeben von



Fig. 3. Neapel. Dom, Lorenzkapelle: Stammbaum Kristi

1456 entstanden sein läßt, gibt uns doch eine Beschreibung, die ganz mit der Eigenart der Bilder von Donna Regina übereinstimmt: »Die 16 Propheten [es sind nicht lauter Propheten] jederseits auf den Zweigen, bärtige, würdige Gestalten, sind in den mannigfaltigsten Stellungen von schöner einfacher Auffassung dargestellt. In den Gewändern herrscht ein Streben nach Breite [eine vortreffliche Beobachtung für Kavallinis Stils] und nach massigen grellen Lichtern. In der Charakteristik der Köpfe ist kein besonderes Talent bekundet. Bei mancher bestimmt vorschreitenden Abweichung von Jotto aus ist in dem Bilde doch auch wiederum manches alte byzantinische Element bewahrt, wie in der Darstellung der Maria, des vornehmlich edel aufgefaßten Joachim usw«. Wir sehen, es ist wieder die ganz bestimmte Art römischer Monumentalschule, die Kavallini mit Durchbrechung der bizantinischen Fesseln zu schaffen wußte und nicht die (wie Duccios) der Kleinmalerei entstammende. Verweilen wir noch kurz bei diesem Bilde, das eins der bedeutendsten Werke in Neapel darstellt. Sein Hintergrund, der einst dunkelblau war, ist auch hier zu Blauschwarz geworden. Was uns auffällt, ist zunächst die Freiheit des ganzen Aufbaus: er ist zwar noch schematisch, aber nicht mehr formelhaft tot. So stoßen die Linien der Profeten auf die Mittellinie nicht an der gleichen Stelle auf. Die oberen acht befinden sich im Bogenfelde von der Höhe des Schienbeins der Maria (II) an aufwärts; die folgenden in der Höhe des Knies des Profeten (III), die nächsten in Brusthöhe des Königs Salomo (IV), die unteren vom Kopfe des Königs David (V) ab aufwärts. Vortrefflich stehen die zwei ganzen Figuren in den herabgleitenden Feldern rechts (Bileam mit dem Esel) und links der Tür. Die Bewegung geht von unten nach oben — Krönung durch den sitzenden Kristus (I) — und von den Seiten nach der Mitte zu. Dabei ist der Ausdruck der Gestalten mannigfaltig; alle aber beherrscht eine gewisse leidenschaftliche Größe, die für Kavallinis Kunst bestimmend ist. Auch die bei ihm beliebten weitläufigen Bauschen der Tracht sind hier unverkennbar. Vorzüglich gelungen ist das seherische Träumen Abrahams am Fuße des Baumes, der wie in profetischem Schauen die Linke erhebt. Ebenso ansprechend ist die Orantin-Maria, deren Übereinstimmung mit Donna Regina schon hervorgehoben wurde. Auch der Profet (III) weist die gleichen Merkmale auf. Bei den Heiligen ist wieder das auffallend vorgeschobene Kinn und der kleine Mund, den auch die Maria zeigt, bemerkenswert, namentlich bei den Heiligen der dritten Reihe rechts. Das weist also auf denselben Schüler, der in Donna Regina die Engel des Triumfbogens anfertigte. Wir wenden unsere besondere Aufmerksamkeit auch dem krönenden Heiland zu, da er uns für eine weitere Bestimmung wichtig ist: Dieser Krist stimmt nämlich auffallend mit dem des Speisesaals in der Klarakirche überein (S. unten). Das von dem Haar in besonderer Art eingerahmte Gesicht, die segnende Beugung der Rechten, die Haltung des Buches, die massigen Falten, das in den Heiligenschein eingezeichnete Kreuz finden sich hier wie dort[1]. —

1) Auch ein vollständig verdorbener Kristus in Halbfigur, die Rechte segnend erhoben, das Buch mit der Inschrift Ego sum Lux Mundi usw. in der Domsakristei weist in die kavallinische Zeit zurück, ist aber ungenießbar geworden (Teil einer Freske?).

Das in den 1500 vollständig übermalte Bild in der Übertür der Lorenzerkirche, das den hl. Franz darstellt, wie er die Ordensregel austeilt, zeigt zwar noch die gotischen Buchstaben und den Lilienmantel des hl. Ludwig von Tulus, wie auch die »altertümliche Kopfbildung«, läßt aber ein sicheres Urteil nicht mehr zu. —

Dagegen gehören der Kavallinischule zwei andere umfangreiche Werke, die man bisher der »Schule Jottos« zu geben pflegte: die Speisung der Fünftausend in der Buchbinderei des Herrn Jovene (auf dem Trinitàplatze neben der Klarakirche, früher zum Kloster gehörig) und das große Votivbild der Anjoinen im Speisesaal des Franziskanerklosters neben der Klarakirche.

Die Speisung der Fünftausend ist eins jener bedeutenden Werke Neapels, die trotz aller Bemühungen Einsichtiger — schon 1893 bot es der Besitzer unentgeltlich dem Museum an! — unrettbar dem nahen Untergange geweiht sind. Schwarz und schmutzbedeckt, kaum mehr zu erkennen, hat man nicht einmal rechtzeitig gute Fotografien davon hergestellt. Auch bildet es nur mehr einen Teil der im übrigen längst verschwundenen Fresken der einen Schmalwand des großen Raumes. Wir erblicken das in ein Rautenschild mit den Wappen der Anjoinen gemalte Rechteck, in dem Kristus, umgeben von den Aposteln sowie Josef und Maria, die wunderbare Speisung der Fünftausend vornehmen. Die Rautenform des Wappenschildes scheint anzudeuten, daß es sich um die Stiftung einer Frau handelt, die den Umständen nach wohl nur Sanzia sein kann. Der Heiland sitzt unter denselben Palmen wie die Heiligenpaare von Donna Regina. Zu seinen Füßen befinden sich mit Brot angefüllte Körbe, zu denen ein Apostel zur Linken noch neue bringt. Ein anderer trägt Fische herzu. Der hl. Peter verteilt Brot an eine Schar armer Männer, Frauen und Kinder, die vor ihm knien. Rechts sehen wir die hl. Klara mit dem Rosenkranz kniend, links den hl. Franz betend mit einem Brotsack über der Schulter. Crowe und Cavalcaselle loben die geschickte Anordnung, die Breite der Ausführung und den wohl abgestimmten Gesamtton. Die Gestalt des Heilandes sei majestätisch in ihrer Regelmäßigkeit, das Auge richtig. Es müsse entweder von Jottos eigener Hand sein, oder einer seiner Schüler habe es unter ihm und nach seinem Entwurfe ausgeführt. Wir geben auch dies Werk der Kavallinischule. —

Besser zu beurteilen ist das Votivbild im Franziskanerkloster. Es wurde erst 1840 wieder aufgefunden, und die Begeisterung der Entdeckung hat offenbar auch Schulzens Urteil beeinflußt, der es zu dem Schönsten rechnet, was die mittelalterliche Kunst aufzuweisen habe. Es nimmt die ganze Querwand des Saales ein, mißt bei einer Höhe von etwa vier Metern eine Breite von sieben, ist leider reichlich übermalt und in den Farben, namentlich dem einst blauen, jetzt schwarzen Hintergrunde arg entstellt.

Auf einem Kosmatentron mit hoher Rückwand, gotischem Giebel und durchbrochenen Türmchen auf den Seitenwänden sitzt vor einem Teppich auf rotem Kissen in hellrotem Gewande und dunkelblauem Mantel, der von den Schultern fallend sich vorn über die Knie legt, der Heiland als Weltenrichter (Abb. 17). Die Rechte ist

zum Segen erhoben und weit besser als irgend eine Hand auf Neapler Bildern dieser Zeit, namentlich den Inkoronatafresken (Kap. V). Die Linke liegt aut dem Buche mit der übermalten gotischen Inschrift

EGO SUM ALPHA ET Ø. ꝒNCIPI
UM FINIS DICIT DNS DEUS. YXSS.

Unter dem Mantel blicken die Fußzehen hervor. Auch der Kopf ist durch Übermalung mitgenommen; er sitzt auf dem bei Kavallini üblichen starken Halse. Das Haar fällt etwas wulstig und reich nach kavallinischer Art herab, legt sich nach vorn ums Gesicht und ist in heller Farbe sorgfältig ausgeführt. Mund, Lippenbart, Augensterne, Ohrläppchen sind übermalt und stören den Ausdruck, der seine kavallinische Würde und Größe eingebüßt hat. Rechts und links vom Trone stehen auf einem perspektivisch in Vierecke geteilten Boden aus Marmor je drei Heilige. Zur Rechten des Heilandes Maria in rotem Kleide. Ihr Gesicht, namentlich die Augen sind wie die schlanken Hände durch Übermalung entstellt. Über das im großen Wurf lang herabwallende Untergewand legt sich vor die Brust hin der Mantel, der über die Arme seitwärts in schweren Falten herabfällt. Auch dies ist kavallinisch. Ihr zur Rechten folgt der hl. Ludwig von Tulus; in der Linken hält er den Krummstab, in der Rechten das Buch; die zweiteilige Bischofsmütze auf dem Haupte, das bildnisähnlich ist. Die anjoinischen Lilien sind noch schwach erkennbar. Er ist ganz jugendlich dargestellt, mit schmalen, fast geschlitzten (übermalten) Augen und breiterem oberen, winzigem unteren hochsitzenden Ohr — ein weiteres Zeichen kavallinischer Art. Ihm folgt zu seiner Rechten die hl. Klara mit Kreuz und Buch. Zur Linken Kristi befindet sich der Evangelist Johannes in blauem Gewande und rotem Mantel. Er ist sehr zerstört, erinnert aber in der Handhaltung, dem Kopfe und der Faltengebung deutlich an den Apostel zur Rechten auf der Freske Kavallinis der Zäzilienkirche in Trastevere. Ihm folgt mit abgehärmten Zügen der hl. Franz: das von kurzem Vollbart umrahmte Gesicht mit faltiger Stirn, kleinem oben breiten Ohr, wulstigen Lippen ist durch Übermalung entstellt. Die stattliche Reihe, die auch im Aufbau an die Fresken der Zäzilienkirche erinnert, schließt der hl. Anton, jugendlicher als jener und ohne Bart. Alle diese Gestalten sind überlebensgroß, hochgereckt und stattlich, von ernster, echt römisch-antiker Würde. Der Faltenwurf ist leider zu stark übermalt, um daran die Art des Kavallini zu erkennen. — Bescheiden und viel kleiner sind zu je zweien rechts und links im Vordergrunde neben dem Trone die demütig knienden Stifter der Familie Roberts des Weisen angebracht, nebenbei bemerkt ohne jeden Heiligenschein. Zur Rechten Kristi, von der Gottesmutter ihm durch die bezeichnende Bewegung der Hände empfohlen, kniet König Robert mit der (übermalten) Lilienkrone und dem lilienbesäten, um den Leib gegürteten langen Rocke. In den erhobenen Händen bietet er das Zeichen seiner irdischen Macht, den Reichsapfel, dem Erlöser dar. Er ist, soweit sich erkennen läßt, bartlos (während die Abbildung bei Spila einen kurzen Vollbart zeigt). Hinter ihm, ohne Krone, ebenfalls

im Lilienrock kniet Karl von Kalabrien. An ihm fällt das nach Art der Sienesen und Toskaner stark abgesetzte Haupthaar auf. Gegenüber wird Sanzia von dem Evangelisten Johannes dem Heiland empfohlen. Sie trägt Kinnschleier und Lilienkrone; ihr Wappengewand aber zeigt in blauen Rauten die Lilien, in weißen die vier roten aragonesischen Pfähle. Die Hände hebt sie betend empor. In der gleichen Haltung — das Kinn vorgestreckt — von dem hl. Franz vorgestellt folgt die Gemalin Karls von Kalabrien, Marie von Valois, die als solche ein mit den französischen Lilien übersätes Kleid trägt. (Andere erblicken darin Johanna I.) Sind diese Persönlichkeiten richtig gedeutet, so muß, da sich Karl 1324 mit Marie vermählte, 1328 starb, das Bild um diese Zeit, vielleicht als Erinnerung an die Vermälung, gestiftet worden sein. Stilistisch weist es wiederum viel mehr auf Simon Martini als auf Jotto; allein die aufgezählten Eigentümlichkeiten verbinden es am besten mit dem Teile der Werkstatt Kavallinis, der die Engel des Triumfbogens von Donna Regina ausführte. Ob der um 1328 in Neapel als tätig erwähnte Bartel von Aquila zu dieser Schule gehörte, muß dahingestellt bleiben.

III

Daß außer zahlreichen Bildhauern und Baumeistern auch Maler aus Siena unter den Anjoinen tätig waren, ist sowohl urkundlich zu belegen, als auch stilkritisch zu beweisen. Abhängig von sienesischer Übung sind die Maler von Arezzo: ob diese Beobachtung auch bei dem in Neapel mit umfangreichen Aufträgen beschäftigten Montan von Arezzo zutrifft, ist nicht möglich, festzustellen. Auch er gehört zu denen, deren Namen und Tätigkeit wir wohl kennen, aber kein Werk, das er schuf. Schon unter Karl II. malt er 1305 in zwei Kapellen der Neuen Burg: wir haben darunter die — noch zu besprechende – Barbarakirche und die Geheimkapelle des Königs zu verstehen, wo auch Jotto später tätig gewesen ist. Die gleichen Kapellen werden unter der üblichen Verwechslung mit der Eierburg noch einmal 1309 erwähnt, woraus vielleicht zu schließen ist, daß die Arbeit unterbrochen worden war. Wir finden denn auch Montan 1308 mit der Anfertigung eines Heilandkreuzes, das Karl dem Kloster des hl. Ludwig in Aversa schenken wollte, wie auch mit der Ausmalung des Speise- und des Kapitelsaales des dort befindlichen Franziskanerklosters beschäftigt. Davon ist nichts mehr erhalten, wohl aber eine von Filipp von Tarent dem Meister 1310 in Auftrag gegebene und in die von ihm erbaute Kapelle der Kirche von Montevergine gestiftete Gottesmutter. Unglücklicherweise ist sie derartig mit frommen Geschenken bedeckt (und nach dem Urteile Sachverständiger so übermalt), daß man Montans Hand und Stil nicht mehr beurteilen kann. Wenn man indes seinen Stil als »sienesisch« damit belegt, daß seine Gottesmutter viel mehr der (im gleichen Jahre entstandenen) Duccios in Siena als der Cimabues in Florenz (S. Maria Novella, Ruccellaikapelle) gleiche, so hilft uns das nicht weiter, da beide

Bilder dem Sienesen gehören. Umgekehrt sieht Schulz bei Ausschluß alles Jottesken in Montan nur Anklänge an Cimabue — ein Hin- und Herschwanken des Urteils, das vielleicht durch Anschluß des Aretiners an die Kavallinischule am besten zu lösen ist. — Eine ganz ähnliche Gottesmutter ließ Filipp für seine Hauskapelle in Neapel (die im Montagnabezirke lag) von Montan anfertigen. Der jüngere Summonte († 1602) schreibt von ihr, sie befände sich jetzt, viel geehrt, in der Vorhalle des Hauses Filipps, der den Künstler dafür mit einem Landgute lohnte. Auch der König zeichnete ihn aus, indem er ihn zu seinem Hofgesind ernennt, unter welcher Bezeichnung er 1313 urkundlich zum letzten Male in Neapel vorkommt. So wenig wir daher heute über seine Kunst sagen können, umsomehr dürfen wir vielleicht hoffen, daß seine Werke sowohl in der Begräbniskapelle Filipps zu Montevergine (die später von Mazzante und Paul di Majo, einem Schüler Solimenas, übermalt wurde), als auch in der Barbarakirche noch einmal wieder zum Vorschein kommen werden[1]).

Das bedeutendste Denkmal sienesischer Kunst in Neapel, obgleich so nachgedunkelt und schlecht imstande, daß es nur schwer zu erkennen ist, bildet eine große Altartafel mit Staffel auf Holz, die von Simon Martini gemalt ist. Sie befindet sich in der Lorenzerkirche (7. Kap. r., Abb. 18—20) und stellt den König Robert dar, wie er aus der Hand seines Bruders, des hl. Ludwig von Tulus, die Königskrone empfängt. Das Bild dürfte daher wohl für eine diesem Heiligen geweihte Kapelle bestimmt gewesen sein. Robert dem Weisen lag außerordentlich viel daran, seine recht zweifelhafte Tronfolge mit einem möglichst großen Glanze überirdischer Gnade zu umgeben. Dazu benutzte er mit Geschick den überaus frommen Lebenswandel seines älteren Bruders Ludwig, der als Geistlicher auf die Krone verzichtet hatte, schon am 19. August 1298 gestorben und bereits am 7. April 1317 von Johann XXII. heilig gesprochen war. Seit Juni 1309, also bald nach seinem Regierungsantritt, finden wir Robert in Avignon, wo er sich am 2. August durch Klemens V. zum Könige krönen läßt. Daß er schon bei dieser Gelegenheit von Simon Martin gemalt worden wäre, ist wenig wahrscheinlich; Simon wird kaum 25 Jahre alt gewesen sein. Wir finden aber den König von 1320—22 noch einmal in Avignon, und da sich im Leben Simons vom 20. Juni 1322 bis 28. Februar 1325 eine bisher nicht ausfüllbare Lücke zeigt, so könnte er um diese Zeit den König gemalt haben. Robert muß damals ein Vierziger gewesen sein, und mit diesem Alter stimmt das Neapeler Bild, so weit es sich erkennen läßt, leidlich überein. Jedenfalls ist Simon urkundlich 1339, vielleicht aber schon 1335 im Dienste des päpstlichen Hofes zu Avignon, wo er 1344 starb. Wäre unsere Tafel erst in dieser späten Zeit entstanden, so könnte es Simon nur nach einer Miniatur oder Zeichnung angefertigt haben (wie er ja auch

---

1) Auch kann man die Frage aufwerfen, ob bei der urkundlich beglaubigten Tätigkeit Montans für Filipp von Tarent der Künstler nicht auch für den Teil der Inkoronata in Betracht käme, den wir als den älteren Teil, d. h. die alte Gerichtskapelle ansehen, und die möglicherweise mit der Hauskapelle Filipps gleich ist. Darüber kann nur eine eingehende Untersuchung der Inkoronata, die noch fehlt, Aufschluß geben.

den hl. Ludwig nur nach einer Abbildung malte). Auch das kleine (weit besser erhaltene) Bild in Aix[1]), das den hl. Ludwig darstellt, wie er von Robert und Sanzia verehrt wird, scheint um dieselbe Zeit wie das Neapeler Bild anfangs der zwanziger Jahre entstanden zu sein. Da es sich noch heute in Südfrankreich befindet, so würde es auf Avignon als Entstehungsort deuten. Das Neapeler Bild wäre dann auch erst später von dort nach Neapel gekommen, wofür sich allerlei Möglichkeiten anführen lassen. Ludwig der Heilige war seinem Wunsche gemäß in einer Franziskanerkirche zu Marseille beigesetzt worden. In den Kämpfen um den Tron von Neapel legte Alfons von Aragon Marseille 1423 in Asche und entfernte bis auf einen Arm die Gebeine des Heiligen, die er »ehrenvoll« in seine Heimat Valenzia verschleppte. In der Marseiller Kirche befand sich ohne Zweifel auch eine Kapelle des hl. Ludwig, und so könnten Franziskaner die Tafel unter Alfons (vielleicht nicht ohne politischen Nebenzweck) von dort nach Neapel gebracht haben. Denn hier finden wir es zunächst nicht in der Lorenzerkirche, auch nicht im Dom, wo die Anjoinen dem Heiligen eine glänzende Kapelle errichtet hatten (die spätere Sakristei), sondern in der Kirche der Franziskaner, S. Klara. Von hier brachten diese es ebenso wie das des hl. Anton (s. unten) in die Lorenzerkirche, als sie 1568 oder 1569 S. Klara aufgaben und sich nach S. Lorenz zurückzogen. Es mußte also wohl Eigentum der Brüder, nicht der Kirche sein. In der Lorenzerkirche wurde es in einer Kapelle aufgestellt, die man erst danach mit dem Namen des Heiligen belegte. Diese wurde dann mit der anstoßenden »Kapelle der Königin« (so genannt nach der Stiftung der mit Karl III. von Neapel vermählten Königin Margarete) zur Erinnerung an ihren 1348 zu Aversa ermordeten Vater zu einer großen dem hl. Anton von Padua geweihten Kapelle erweitert. Zur Zeit des Celano (1617—1693) war unser Altarbild in der Sakristei. Da fanden im Jahre 1700 die Brüder, daß die Kapelle der Balzo-Terracina (7. r.), die seit dem Anfange der 1500 so hieß, traurig verfallen und ganz ohne Altartafel sei: deshalb übertrugen sie Simons Tafel hierher, und die Kapelle erhält bleibend den Namen der Balzo.

Diese seltsame Heimatlosigkeit des bedeutenden Werkes in Neapel würde kaum dafür sprechen, daß es hier entstanden ist. Bertaux kommt diese Möglichkeit, d. h. also der Umstand, daß Simon überhaupt niemals in Neapel anwesend gewesen wäre, zu statten, da er ja in den Meistern von Donna Regina nicht die Nachfolger Simons, sondern vielmehr Duccios sieht. Venturi im Gegenteil hält die Anwesenheit Simons in Neapel für ganz sicher und zwar schon von 1317 ab, weil er in dem Bilde des Erzbischofs von Montauro (S. 39) und in der Mosaik von S. Restituta (S. 40) seine in Neapel alles beeinflussende Hand und Schule erblickt, die Fresken der Inkoronata (Kap. V) damit in engen Zusammenhang bringt und weiter anführt, daß auch Simons Gottesmutter in der Borghese-Sammlung zu Rom[2]) aus »einer alten Familie der

1) Museum Nr. 186. 56 : 33 cm.

2) Sie wird mit einiger Wahrscheinlichkeit seinem Schüler Nardo Ceccarelli zugesprochen.

Neapeler Provinzen« stamme, endlich eine Klarissin in Neapel noch heute im Besitze eines Heilandkopfes sei, der Simon gehöre[1]) und aus Gaeta komme. Seine Jahreszahl 1317 beruht offenbar auf der von Schulz angeführten Urkunde, in der König Robert unterm 23. Juli 1317 befiehlt, einem Ritter Symon Martini die unterm 9. Juli auf Salzgefälle angewiesenen 50 Unzen Gold zu zahlen. Ob es sich hier allerdings um unseren Meister handelt, ist wegen der Häufigkeit der Namen Simon und Martini nicht über allen Zweifel erhaben; allein der angeführte Beweisstoff genügt, Simons Anwesenheit in Neapel als höchst wahrscheinlich anzunehmen. Die Tafel der Lorenzerkirche entstand dann unmittelbar nach der Heiligsprechung Ludwigs.

Wie dem aber auch sei, sie ist ein von dem großen Sienesen selbst gezeichnetes Werk; in den Zwickeln der Staffelbögen findet sich die Inschrift verteilt: SYMON DE SENIS ME PINSIT. Schmutzbedeckt, nachgedunkelt und übermalt wie es ist, überdies in der dunkeln Kapelle mit seinen Reflexlichtern schwer sichtbar, gibt es leider nur einen unvollkommenen Begriff von der hohen Kunst dieses Meisters, der neben Kavallini und Jotto den stärksten Einfluß auf seine Zeitgenossen ausübte.

Es besteht aus der Tafel mit der Krönung und einer Staffel mit fünf in Rundbogen gerahmten feinen Bildern, die Vorgänge aus dem Leben des Heiligen darstellen. Die Krönung befindet sich in einem wundervollen alten Rahmen, der mit prächtigen goldenen Lilien auf einst blauem Grunde geziert ist. Der Grund ist vergoldet und ebenfalls mit Lilien besetzt; er hat neben dem sorgfältigst gepunzten Heiligenscheine nochmals einen mit Lilienmuster besetzten Rand. Der Heilige sitzt auf erhöhtem Faltestuhl hierarchisch würdevoll nach vorn gekehrt. Zwei außerordentlich schöne Engel halten über seinem Kopfe die anjoinische Krone, der er entsagt hat. Er trägt die reich verzierte Bischofsmütze mit Stirnbinde und Reif: hier wie überall ist der Zierat mit echt sienesischer Sorgfalt ausgeführt. Die schlanken Hände bedecken mächtige Stulphandschuhe. Über der mit dem weißen Strick gegürteten Franziskanerkutte liegt ein reicher roter Mantel. Vorn mit mächtigem roten Fürspan befestigt wallt er über den Schultern faltenreich zu den Füßen herab. Der Rand trägt einen breiten weißen Streifen, auf dem abwechselnd in Rauten die elterlichen Wappen von Anjou und Ungarn in zierlicher Malerei angebracht sind. Die Rechte liegt an dem weißen Krummstab, der bis zum Boden geht; die Linke hält die Königskrone über dem Haupte Roberts, der demütig in verkleinerter Gestalt am Boden kniet. Er trägt den lilienbesetzten Krönungsrock mit weiten Ärmeln. An der linken Schulter das Kreuz von Jerusalem; über dem Rücken das Skapulier, um den Hals herabfallend das Pallium.

Faltenwurf, Haltung und Ausdruck sind würdig bis zur Steifheit. Der Kopf des Heiligen sitzt auf langem Halse; Augen und Mund sind klein; die Gesichter grün untermalt und darüber die hellen Töne in guter Verschmelzung verarbeitet.

---

1) Jetzt im Nazionalmuseum. S. unten

Die übermäßige gotische Länge der beiden Hauptfiguren wiederholt sich auch auf den Bildchen der Staffel, die im übrigen durch die Frische und sinnige Lebendigkeit ansprechender sind als das kalte Zeremonienbild darüber. Auf dem ersten Bild links sehen wir, wie Ludwig als junger Prinz (und eigentlicher Tronfolger), der heimlich bereits die Franziskanerkutte unter dem Gewande trägt, und gelobt hat, in den Orden einzutreten, dem Papste, der ihn zum Bischof von Tulus machen will, dies Gelübde vorhält und auf dessen Erfüllung besteht, ehe er die Bischofswürde annimmt. Das zweite Bild ist baulich geteilt: links nimmt Ludwig Abschied von seinen Mönchsbrüdern, rechts empfängt er vom Papste die Bischofsweihe. Das dritte Bild verherrlicht seine große Frömmigkeit: er bewirtet die Armen. Als er stirbt (4. Bild), eilen von allen Seiten die dankbaren Leidtragenden herbei; unter den drei leidenschaftlich verzweifelnden Frauen befindet sich auch seine treue Amme Seria, die urkundlich nunmehr das Gehalt von einem Tari täglich erhält. Nach seinem Tode verrichtet er die zu seiner Heiligsprechung erforderlichen Wunder, indem er durch sein Erscheinen ein aus dem Fenster gefallenes Kind wieder zum Leben erweckt (5. Bild).

Dem gleichen Meister Simon Martin von Siena gehört auch der schon erwähnte Segnende Kristus (NM. Saal XV o. N.). Es ist die auf Holz in Tempera gemalte Halbfigur des Heilandes auf Goldgrund und gut erhalten. Gesicht und rechte Hand sind stark nachgedunkelt und haben einen grünbraunen Ton angenommen. Das Unterkleid zeigt ein schönes schillerndes Blau; von guter energischer Zeichnung geht der hellrote Mantel quer über die Brust hin. Schönes braunes, welliges Haar legt sich um das fast viereckige Gesicht mit wohlgeformten, wenn auch noch schmalen Augen, deren braune Sterne auf den weiß gelichteten Äpfeln lebendig hervortreten. Die Nase ist lang und kräftig, mit Lichttupfen aufgehöht. Der stark geschwungene Mund zeigt ziemlich fleischige Lippen. Den regelmäßigen Kopf mit den nicht sichtbaren Ohren umgibt nach sienesischer Art ein reich gepunzter Heiligenschein, und feine Goldsäume am Mantel mit kufischen Lettern vervollständigen den durchaus simonischen Karakter dieses schönen Bildes.

Diesem Werke in der Gesamtauffassung sehr nahe steht die Montaurotafel im erzbischöflichen Palaste, die von Venturi der Schule Simons, von Bertaux einem »unmittelbaren Schüler Duccios« und zwar einem solchen, der in Donna Regina gearbeitet habe, also wohl Peter Lorenzetti zugeschrieben worden ist (Abb. bei Bertaux, Donna Regina). Auch dies Bild befand sich, wie wir sahen, in der vom Stammbaum Kristi ausgeschmückten Montaurokapelle, wo auch der Sarg des Papstes Innozenz IV. durch den frommen Bischof würdiger als jetzt aufgestellt war. Sein eigenes Grab war für diese Kapelle bestimmt. Aber es sollte kein prunkendes Denkmal sein, sondern einer alten Sitte folgend bestimmte er zu seinem Gedenken nur sein Bildnis. Summonte d. J. schreibt: »Seine Geistlichkeit ließ ihn, der nicht die Ehre eines Heiligengrabes haben wollte, im erzbischöflichen Ornate malen, mit Pallium, Mitra und Krummstab, auf einem Tafelbilde, und darüber das Bildnis seines

Lieblingsheiligen, des Apostels Paulus, und an der Staffel sein Hauswappen mit folgender Inschrift:

> ANNO DOMINI 1320, III INDICTION. DIE 13 JULII OBIIT DOMINUS HUMBERTUS DE MONTE AUREO NATIONE BURGUNDUS VENERABILIS NEAPOL. ARCHIEPISCOPUS QUI SEDIT ANNIS 12 MENSIBUS 3 DIEBUS 28 CUJUS ANIMA REQUIESCAT IN PACE AMEN.

Als man im Jahre 1675 das Grabmal des Ayglerio entfernte, kam das Bild ins erzbischöfliche Seminar, dann in eins der Zimmer des erzbischöflichen Palastes, die Staffel aber in die Sakristei der Kapelle.

Das Bild Montauros ist wohl ohne Zweifel von Simon Martini selbst gemalt. Simonisch ist die ganze Anordnung, die gotisierende Erhöhung, der mit der Liebe eines Goldschmiedes ausgeführte sienesische Schmuck der Tiara und Tracht, die außerordentliche Sorgfalt der Arbeit des Rahmens mit den orientalischen Buchstaben; simonisch die fein verarbeitete Modellierung der nicht eben bedeutend, aber doch ausdrucksvoll wirkenden Gesichter, simonisch »der Reichtum harmonisch abgestimmter Töne«. Der lange schmale Kopf des Apostels mit der feinen Nase, dem kleinen Munde und dem seidenen Barte erinnert so deutlich an seine (nach Duccios Vorbilde entwickelten) Kristköpfe (Assisi, Unterkirche, Traum des hl. Martin), daß nichts im Wege steht, es als unter seinen Augen, wenn nicht von seiner eigenen Hand entstanden anzunehmen. Der Aufenthalt Martinis in Neapel würde dann in die Jahre von 1317 bis 1320 (und darüber hinaus) fallen.

Nicht so unmittelbar schaut uns simonische Kunst aus dem großen Mosaik entgegen, das die Wölbung der Rückwand der sogenannten Cappella del principio in S. Restituta schmückt (Abb. 21). Venturi meint zwar, es sei nach einer Vorlage Simons ausgeführt. Wir möchten nicht so weit gehen, zumal das Werk bei einer Ausbesserung im Jahre 1850 (durch Rafael Piedimonte unter Leitung des Malers Aniello d'Aloisio) stark gelitten hat. Das dem Spitzbogenfelde sich anschmiegende Mosaikbild stellt die Gottesmutter dar, die auf einem sehr reichen und weiten Kosmatentron sitzt und mit der Linken gerade vor dem Leibe das sitzende Kristkindchen hält. Dieses segnet nach römischer Art mit der Rechten und legt die Linke an das lange Zepter in Mariens linker Hand. Simonischer als diese Jungfrau ist die Gestalt zu ihrer Rechten, der hl. Jänner, stehend mit Buch und Krummstab, ebenso die schöne Gestalt zu ihrer Linken, die hl. Restituta, nicht mit dem üblichen Schiffe, sondern mit dem Liliengefäß zu Füßen und Buch und Palme in der Hand. Das Buch des hl. Jänner trägt die Worte: BEATUS VIR QUI INVENTUS EST SINE MACULA, das der hl. Restituta: VERA SPONSA CRI ACCIPE COR MEUM. Unterhalb der Darstellung läuft in gotischen Buchstaben an den Rändern eines breiten dekorativen Streifens eine lange Inschrift hin, die uns den Namen des Verfertigers und das Jahr der Anfertigung enthüllt. Freilich nicht mit unzweifelhafter Sicherheit, da sie gerade an den entscheidenden Stellen arg verstümmelt ist. Ich lese:

HOC OPUS FEC · LELLU[S]
VEN[ETUS]
DO[MIN]
US
E[QUES]

und die Jahreszahl 1322. Wir hätten also als Verfertiger einen Venezianer Mosaiker, der uns die venezianisch-bizantinischen Anklänge hinreichend erklärt. Ob er auch als Entwerfer des Werkes gelten kann, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls würde er dann der Schule Simons nahe stehen. Der Kopf zeigt (weniger in der Fotografie) das sienesische längliche Rund, die lange Nase, den kleinen Mund. Sienesisch mutet auch die Gestalt der hl. Restituta an, die deutlich an die simonischen Frauen von Assisi erinnert. Wir können uns Lellus als einen wandernden Mosaikkünstler vorstellen, der die Aufträge anderer ausführte. Vortrefflich würde mit alledem auch die Jahreszahl stimmen: Es wäre dann durch Lellis' Vorlage der Aufenthalt Simon Martinis in Neapel auf das Jahr 1322 verlängert.[1])

Viel weiter entfernen sich von dem unmittelbaren Einflusse Simones einige Werke sienesischer Eigenart, die auch als tipische Darstellungen von Wert sind.

Mit besonderer Vorliebe wird in den Dominikanerkirchen der 1300 (jeder Orden hatte damals seine »Spezialität«) ein Vorwurf der Gottesmutter gepflegt, wie ihn zum ersten Male der Genuese Bartel von Camogli (1346: Mus. von Palermo) dargestellt haben soll. Es ist dies eine sog. Demut, Madonna dell' Umilta, S. Maria Sucurre Miseris, eine mit ausgebreitetem Kleide auf dem Boden sitzende Gottesmutter, die das Kind stillt und dabei mit hoheitvoller Innigkeit den Beschauer anblickt. Der Vorwurf wird seit der Mitte der 1300 außerordentlich volkstümlich. In Neapel finden wir eine solche Demut in der Dominikanerkirche (letzte Kap. r., an der Rückwand des Grabmals Johannas v. Aquino, † 1345). Das auf goldgrundigem Holze gemalte Bilde zeigt die Gottesmutter, wie sie den Kopf zu ihrer Rechten wendet und etwas geneigt mit beiden Händen das säugende Kind hält. Der Hintergrund ist ganz mit Strahlen ausgefüllt, die von den Kopfstrahlen der Mutter durchrochen werden. Das Kindchen hat einen Heiligenschein von erhöhter Arbeit ohne Strahlen. Der Schein Mariens trägt in schönen gotischen Lettern den englischen Gruß, der des Kindes zerfällt in vier abgeteilte Muster ohne Inschrift. Die Mutter sitzt auf einem goldgemusterten breiten Kissen. Das dunkle Kleid hat wie die Heiligenscheine einen erhöhten Goldsaum. Sie trägt ein Kopftuch und ein goldenes Untergewand, das ebenso wie das des Kindes aufs feinste gemustert und gepunzt ist. Ihre Hände sind sehr schlank und dünn; sie halten das Kind in natürlicher Bewegung. Die Augen sind nicht klein, geschlitzt, der Mund ziemlich groß. Das Kind greift mit beiden Händen nach der Brust, die spitz und lang hervorsteht. An der linken

1) Ob er noch länger blieb, ist nicht zu sagen. Vielleicht füllt sein Aufenthalt in Neapel die Lücke in seinem Leben von 1322 bis 1325 aus.

Schulter trägt sie den Stern. Auf dem Grunde heben sich links und rechts die Worte ab: MAT[ER] ONNIUM (so!). Das Kind trägt ein hellrotes, goldgemustertes Kleid; es dreht das goldgelockte Köpfchen nach rechts. Bezeichnend sind das runde, sehr breite Ohr und die niedrige Stirn. Rechts und links umschweben Köre von je sechs Engelchen von formelhafter Mache die Gruppe. Sie sind ganz gleich; ihre Gesichtslinie ist lang, das Kinn klein und unbedeutend, die Stirn flüchtend, die Hände kurz, die Ärmel aufs feinste punziert, die Flügel schwarz, rot und gold, die Heiligenscheine mit erhöhten Rosetten besetzt. Unten rechts befindet sich das Wappen der Aquino, drei rechte rote Schrägbalken in Weiß, rechts ein anderes: roter Balken auf damasziertem schwarzen Grunde. Wie der beschriebene Tip gerade den Sienesen mit ihrer gemütvollen Frömmigkeit zusagen mußte, so weisen auch die angeführten Besonderheiten nach Siena. — Eine ähnliche, aber spätere Wiederholung befindet sich in der (leider noch immer unzugänglichen) Kirche von S. Peter-zu-Majella. Nach Filangieri, der sie irrtümlich ins 15. Jahrhundert setzt, ist es »ein altes Freskobild auf Piperno, restauriert und überholt bis in die jüngste Zeit, und was noch peinlicher zu sagen ist, mit einer dicken modernen Lackschicht von Laienhand überschmiert« — das leider nur zu häufige Schicksal neapolitanischer Kunstwerke!

Ebenfalls eine Demut stellt die Madonna della Rosa im Vorraum zu der Kapelle des Gekreuzigten (7. rechts) der Dominikanerkirche dar (unter Glas), der man in späteren Jahren einen Dominikaner mit einem Modell hinzugefügt hat. Die Gottesmutter sitzt in rotem am Saume goldverzierten Kleide und weitem blauen Mantel mit dem stillenden Kinde, das beide Hände um die Brust der Mutter legt. Der Kopf ist sienesisch, eirundes Gesicht, scharfe runde Brauen über enggeschlitzten nach links (vom Kinde weg-)blickenden Augen, lange feine Nase, lange Oberlippe, kleiner Mund. Die spitze Warze des kugelrunden Busens ruht in dem sehr kleinen Munde des nach auswärts blickenden Kindchens, dessen Hände mit ihren gleich starken und getrennten Fingern, wie alles übrige, hölzern genug sind. Seine Stirn ist hoch, der Kopf sehr rund, die Haare kleingelockt, das Ohr wohl ausgebildet. Die Heiligenscheine sind fein gepunzt; bei Maria besteht er aus Strahlen mit rosettenbesetztem, beim Kinde aus einem Kreuze mit breiterem Rande. Die Hände Mariens sind von der gleichen Bildung wie die des Kindes; die voneinander gespreizten dünnen Finger sind lang und gleich stark. Die Zehen des Kindes spielen in verschiedener Richtung. Das Kleid Mariens ist am Halse rund ausgeschnitten, der Saum nicht mit kufischen Buchstaben, sondern mit regelrechtem Muster verziert. Oben links und rechts in den Ecken befinden sich die Reste einer Verkündigung: links sieht man noch das alte Spruchband des Engels mit dem Gruße. Auch der Engel ist leidlich erhalten, ganz übermalt dagegen die Jungfrau. Es ist ein hartes, unmodelliertes Werk, das nur die unbekümmerte Freigebigkeit früherer Tage »den vielen Gemälden der Schule Jottos« zurechnen konnte. Vielmehr weist es auf eine neapolitanische Werkstatt, die sich im Anschluß an die Sienesen und die Inkoronatafresken entwickelte. Einer späteren Entwicklung dieser Schule mag das Bild angehören,

das ebenfalls in St. Dominik in der Vorhalle des Eingangs sich befindet und hier der Vollzähligkeit, nicht des künstlerischen Wertes wegen mit aufgeführt werden mag.

Ehe wir den weiteren Spuren sienesischer Kunstübung in Neapel nachgehen, wie wir sie mehr und mehr mit neapolitanischem Einschlag versehen finden, haben wir einen Blick auf den dritten bedeutenden Meister zu werfen, den die Anjoinen an ihren Hof zogen, den größten von allen, den Florentiner Jotto. Wahrlich, eine bessere Grundlage für die Entwicklung eines eigenen neapolitanischen Kunstschaffens ist kaum denkbar: Es ist dasselbe glänzende Dreigestirn, das wir in Assisi an der Arbeit sehen. Und auch das ist kein Zufall. Der erste Versuch, das Ideal eines weltlichen Rechtsstaates zu verwirklichen, war durch die siegreiche Hand Karls von Anjou auf dem Felde von Benevent zertrümmert worden. Im geraden Gegensatz zu den Idealen der Hohenstaufen kam durch die Anjoinen eine Weltanschauung zur Geltung, deren Ziel die politische Vormacht der Kirche mit dem Papsttum an der Spitze bildet. Um es zu verwirklichen und die Massen dafür zu gewinnen, brauchte man die fanatische Kraft der Bettelorden, der mächtigsten Stützen der kirchlichen und welfischen Partei. Daher ist es nur folgerichtig, daß dieselben großen Meister, die ihre Kunst in Assisi der glänzendsten Verherrlichung der Macht von Kirche, Papsttum und Bettelorden zur Verfügung gestellt hatten, auch in Neapel von den Anjoinen, die mit Perugia und Assisi in enger politischer Verbindung standen, zu dem Zwerke verwendet werden, die mit Blut, Gewalttätigkeit und Nichtswürdigkeiten aller Art erworbene und erhaltene weltliche Macht als gehorsame Dienerin der geistlichen zu verewigen und mit dem glorreichen Heiligenscheine höchster Kunst zu umgeben. Daß sie nicht Wurzeln schlagen konnte, daß schon nach einem Jahrhundert unerhörter Mißregierung ein neues Herrschergeschlecht in Neapel einziehen mußte, ist eine jener geschichtlichen Vergeltungen, wie sie als Wirkung und Gegenwirkung im Leben der Völker häufig verzeichnet sind.

IV

Jottos Hand auf Neapeler Boden nachzuweisen, ist bisher nicht gelungen, weil seine Werke anscheinend schon frühzeitig untergegangen sind. Auch sein Einfluß ist nicht so leicht zu erkennen, wie man es früher wohl annahm. Er mischt sich mit dem des Kavallini und der Sienesen unentwirrbar zu einer örtlichen Kunst, die selber zu schwach, sich zum Eigenen zu entwickeln, bald wieder von neu hinzukommenden Fremden überwältigt wird. Bei diesem Stande der Dinge wird sich unsere Untersuchung darauf beschränken, möglichst genau festzustellen, wo Jotto urkundlich in Neapel gearbeitet hat, um so vielleicht den Weg zur Wiederauffindung seiner Arbeiten frei zu machen. Zu diesem Zwecke suchen wir die Überlieferung von irreführenden Zutaten zu befreien und Jottos Tätigkeit auf urkundlicher Grundlage so genau wie möglich zu umgrenzen, es den Neapeler Forschern überlassend,

daraufhin an Ort und Stelle eine metodische Suche nach den verlorenen Schätzen anzustellen.

Vor dem 13. September 1329 kam der große Florentiner in Neapel an: wie lange vorher, ist unbekannt. Von diesem Tage bis zum 1. Januar 1330 werden Ausgaben für die Malereien Jottos in der »Großen Kapelle«, derjenigen der »Geheimen Kapelle« der Neuen Burg und für ein von ihm in seinem Hause gemaltes Altarbild berichtet. Er war also in regster Tätigkeit begriffen. Im Januar 1330 ernennt ihn der König Robert zu seinem Hofgesind. Im März 1332 erhält er für allerlei Hausgerät ein Geschenk, und im April desselben Jahres wird ihm ein Gehalt von 12 Unzen jährlich bewilligt mit dem Ausdrucke der Hoffnung, er werde dem Könige auch in Zukunft seine Dienste nicht versagen. Deutet dies auf seinen nahen Fortgang? In dieses oder das folgende Jahr fällt ein Rechtsstreit, in den er mit einem Johannes von Pozzuoli verwickelt ist. Nicht mehr erwähnt wird er bei dem Befehl Roberts vom Jahre 1334, die »Kleine Kapelle« mit Bildern aus dem Leben des hl. Martin auszuschmücken. Dagegen wird er am 12. April des Jahres zum Dombaumeister von Florenz ernannt. Dorthin müßte er sogar schon 1332 zurückgehehrt sein, wenn Richas Behauptung, Jotto sei schon damals mit der Fortsetzung der Arbeiten am Dom betraut worden, und zwar unter der Bedingung, die Stadt mittlerweile nicht zu zu verlassen, bewiesen wäre. Mit Sicherheit kann also nur behauptet werden, daß Jotto 1329 nach Neapel kam, daß er es spätestens 1333, vielleicht aber schon 1332 wieder verließ, und daß er also höchstens drei bis vier Jahre dort tätig gewesen ist.

Schwieriger ist die Bestimmung, wo und was er in Neapel malte. In Betracht kommen die Angaben der Urkunden und die unsicheren der Überlieferung.

In der Urkunde, die uns Jottos Tätigkeit vermittelt, handelt es sich um die »Große« und die »Geheime« Kapelle der Neuen Burg. Daß mit der ersteren die später »Barbarakirche« genannte gemeint ist, kann nicht zweifelhaft sein. Auch die künstlerische Ausschmückung beider Kapellen war schon vor Jottos Ankunft in Angriff genommen. Denn schon am 20. April 1305, also noch unter dem Vater Roberts, Karl II., erhält der S. 35 erwähnte Montan von Arezzo Geld für Malereien in den »zwei Kapellen der Neuen Burg«, und da Karl in seinem letzten Willen Robert den Auftrag hinterließ, dieser möge für die Vollendung der von ihm begonnenen Kapelle weitere Mittel bewilligen, so hat man gemeint, es handle sich hier noch um eine dritte Kapelle. Allein, es ist kaum einzusehen, warum auf dem engen Raume der Neuen Burg die große und die Privatkapelle sogar dem überaus frommen Sinne der Anjoinen nicht sollten genügt haben, es sei denn, daß es sich etwa um eine Kapelle innerhalb der Barbarakirche gehandelt habe. An beiden, der großen wie der geheimen, wird noch jahrelang gearbeitet. Zuerst wurde wohl die Barbarakirche hergestellt, und sie ist es, die nach einer Urkunde von 1310, einem Jahre nach dem Tode Karls II., letzterem bei seinem Testamente im Sinne gelegen haben wird. Für sie werden dementsprechend auch größere Mittel flüssig gemacht. Montan malte in diesem Jahre aber auch die Hauskapelle Filipps von Tarent. Im Jahre 1316

werden wieder Arbeiten in der Geheimkapelle erwähnt; drei Jahre darauf gibt es Ausbesserungen in der Kleinen Kapelle, die mit jener gleichbedeutend sein dürfte. 1324 werden »die Kapellen« getüncht und verglast, und 1328 wird neben der Geheimkapelle ein Brunnen angelegt, der mit dem im Hofe befindlichen verbunden wird. 1329 endlich beginnt der König ernstlich mit der Ausschmückung der »beiden Kapellen«, zu welchem Zwecke er vermutlich Jotto hatte kommen lassen. Aus dem Wortlaute erhellt, daß dieser mit seiner ganzen Werkstatt anrückte, und daß in der Großen wie in der Geheimen Kapelle Arbeit für ihn vorhanden war. Kavallini war nach Rom zurückgekehrt, vielleicht schon gestorben. Simon Martini kann für diese Jahre in Neapel, wenn er denn dort war, überhaupt nicht in Frage kommen. Unterm 20. Mai 1331 erfahren wir, daß vom 13. September 1329 bis 5. Januar 1330 bereits beträchtliche Summen für die Vorbereitung der Wände zum Bemalen und für die Farben ausgegeben worden sind; unterm 1. April 1331 werden weitere Ausgaben für die Ausmalung der »Großen Kapelle« und was damit zusammenhängt, gemacht. Dagegen erscheint die »Kleine Kapelle« erst 1334 wieder, indem der König Geld anweist »für die Anfertigung von Malereien in der Kleinen Kapelle, die zwischen der Großen Kapelle, der Neuen Burg und der Brücke erbaut ist, die zum Schloßgarten führt und den Namen des hl. Martin erhalten soll, dessen Leben mit noch anderen Geschichten zwischen besagter Brücke wir auszuführen Befehl gegeben haben«. (Auch hier spielt, wie man sieht, Assisi herein, wo Simon 1334 zu malen begonnen hatte; will man doch auch diesen Auftrag am Grabe des hl. Franz auf Robert und Sanzia zurückführen[1]). Der etwas unklare Wortlaut ist dahin gedeutet worden, der König habe in einer kleinen Kapelle innerhalb der großen von S. Barbara zu Ehren des hl. Martin, sowie an den Wänden der Brücke, die von der Kapelle zu dem unten liegenden Garten führte (also notgedrungen auch mit einer Treppe verbunden gewesen sein muß), Geschichten des hl. Martin und anderer Heiligen anzubringen befohlen. Dagegen handelt es sich auch hier wiederum wohl nur um die Geheimkapelle, die, wie wir sehen, zwischen der Barbarakapelle und der »Brücke« zum Beverello-, d. i. dem Südturm der Burg lag und vom Könige dem hl. Martin geweiht war. Unter den Anjoinen wird sie nur noch einmal erwähnt, nämlich als darin dem Kinde Ladislaus der Treueid geschworen wird. Ziehen wir nun alle diese Angaben und die Verhältnisse der Neuen Burg, wie sie sich uns heute darbieten, in Betracht, so ergibt sich, daß wir die Geheime oder Kleine Kapelle wohl in der noch jetzt vorhandenen kleinen Kapelle zu suchen haben, die man von der Sakristei der Barbarkapelle aus durch eine enge Treppe erreicht. Sie war vom Großen Saale aus unmittelbar zugänglich. Auf dem Bilde Neapels vom Jahre 1464 zeigt sie sich deutlich links von dem Seckseck des Pfeilers der Barbarakirche, und die daranstoßendenden Doppellauben, die zum Beverelloturm führen, waren die Vorläufer der Brücke der Anjoinen. Sie weist noch jetzt die Formen des Großen Saales auf, die er unter Alfons I. erhielt.

1) Heilige haben bekanntlich ihre Moden. Der hl. Martin ist in Italien nie recht Mode geworden. Sein Leben ist nur selten, plastisch am Dome zu Lucka, behandelt.

dessen Wappen und Sinnzeichen die hölzerne Decke bewahrt. 1481 überwies sie Ferdinand I. dem hl. Franz von Paola zur Wohnung, als sich dieser zur Heilung Ludwigs XI. von Frankreich auf dem Wege von Kalabrien nach Paris befand. Nach einer Inschrift in schlechtem Latein fand eine gründliche Verbarockung statt, und bei dieser Gelegenheit verschwanden vermutlich auch die letzten Reste der alten Fresken. Daß erst nach dem Aufenthalt des hl. Franz sein Zimmer zu einer Gebetkapelle umgewandelt worden sei, wie Celano meint, wird durch die architektonischen Formen widerlegt und beruht wohl auf der mißverstandenen Inschrift. Dagegen ist sehr wohl möglich, daß der von Summonte erwähnte unverständige Hofrat, der die Wände übertüncht und so die alten Fresken zerstört habe, unter Ferdinand seines Geschäftes waltete, als dieser die Kapelle für den hl. Franz herrichten ließ.

Wie es sich aber auch damit verhalten mag: urkundlich kommen für Jottos Tätigkeit nur die Barbarakirche und die Geheimkapelle in Betracht. —

Nun zur Überlieferung.

Sie hat den Wirkungskreis des großen Jotto bedeutend ausgedehnt — ein Bestreben, das in dem allezeit nach künstlerischem Ruhme lüsternen Neapel den günstigsten Boden fand.

Zuerst wurde ein Zeugnis Petrarkas ins Feld geführt, und anscheinend ist er es, der, ohne es zu wollen, durch die Unbestimmtheit seines Ausdruckes zum Urheber des Unheils geworden ist, daß der Name Jotto in der Neapeler Kunstforschung angerichtet hat. Petrarkas Beteiligung am Ruhme Jottos und Simon Martinis beruht auf dem Lobe, das er ihnen in seinen Werken spendet. So sagt er in einem seiner Briefe: »Zwei hervorragende Maler (von gerade nicht besonderem Aussehen) habe ich gekannt, Jotto, den Bürger von Florenz, dessen Ruf ungeheuer ist, und Simon von Siena. Auch einige Bildhauer habe ich gekannt, aber von weniger großem Ruhme, denn in diesem Kunstzweig steht unsere Zeit der Vergangenheit doch ziemlich nach.« Wichtiger ist für uns die Stelle, die sich in einem Briefe an den Mailänder Freund Johann von Mandello befindet, der eine Reise nach Asien beabsichtigte und von Petrarka von allem unterwegs Sehenswerten unterrichtet wird: »Ganz nahe in einem Talkessel liegt (für den vom Posilipp Kommenden) Neapel, eine Seestadt, die nicht leicht ihres Gleichen hat. Ein künstlicher Hafen nimmt dich auf. Darüber erhebt sich das königliche Schloß, wo du beim Landen nicht versäumen wirst, die ‚königliche Kapelle' zu betreten; denn in ihr hinterließ ein ehemaliger Landsmann, der hervorragendste Maler unserer Zeit, große Werke seiner Hand und seines Geistes . . .« Jotto ist, wie man sieht, gar nicht genannt, sondern nur durch die Bezeichnung als »erster Maler seiner Zeit« bestimmt. Da nun Petrarka nicht wie Jotto aus (Vespignano bei) Florenz, sondern, wie Montan aus Arezzo stammt, das 88 Kilometer davon entfernt ist, so hat man gemeint, er habe gar nicht Jotto, sondern seinen »Landsmann« Montan im Auge! Dem Widerspruch, der hier vorhanden ist (denn unmöglich konnte Petrarka Montan als den »ersten Maler seiner Zeit« bezeichnen), will man damit begegnen, daß man meint,

den »Landsmann« (conterraneus) dürfe man nicht so eng auslegen. Allein, dies würde dem Gebrauche jener Tage, da jede Stadt ein eigenes Gemeinwesen darstellt, widersprechen, und schwerlich würde z. B. ein Dichter von Siena von einem Maler aus Florenz als von einem »Landsmanne« geredet haben. Möglich erscheint es, daß tatsächlich Petrarka bei Abfassung seines Briefes zunächst an die Wandbilder des seit Jahren in Neapel tätigen Montan gedacht hat, die sich ja ebenfalls in der »königlichen (Barbara) Kapelle« befanden, daß er nachträglich aber die Aufmerksamkeit des Freundes durch den Nachsatz von dem »ersten Maler der Zeit« auf Jotto lenken wollte, wobei dann der »Landsmann« versehentlich oder als unwesentlich stehen blieb. Wie dem auch sein mag: der hier von Petrarka bezeichnete Ort der Wandbilder ist die königliche Kapelle der Neuen Burg, und dieses ist wiederum die große Barbarakirche und nicht die Geheimkapelle, die diese Bezeichnung nicht trägt, oder etwa gar, wie man auch gewollt hat, die Klarakirche oder die Inkoronata. Auch Petrarka ist also höchstens nur für den von uns beschränkten Wirkungskreis Jottos in Anspruch zu nehmen.

Schon mit Lorenz Giberti beginnt nun sein Werk in Neapel sich auszudehnen. Nach ihm malte der Florentiner den Saal des Königs »Hubert« [Robert] wunderschön mit berühmten Männern aus; auch arbeitete er in der Eierburg, eine Verwechslung des »Castri novi« mit »Castri ovi«, wie sie sehr häufig wiederkehrt. Seitdem aber wiederholt sich diese Behauptung unablässig.

Der sonst so vorsichtige Summonte bezeichnet (1524) als Jottos Arbeiten: die Fresken der Nonnenkirche von St. Klara, verschiedene Tafelbilder im Kloster dort, die noch aus dem Besitze der frommen Gemalin Roberts, der Königin Sanzia, stammten, und die Kapelle der Neuen Burg. Diese sei mit Geschichten des Alten und Neuen Testamentes ausgeschmückt, die der (schon erwähnte) törichte Hofrat leider habe übertünchen lassen. Jottos Schüler, unter denen er einen (sonst unbekannten) Farina nennt, hätten dann noch die Inkoronata ausgemalt. Das Buch des Anton Billi (aus der gleichen Zeit wie Summontes Brief) gibt letztere sogar dem Jotto selbst und bezeichnet als sein Werk in der Klarakirche eine Offenbarung Johannes, zu der Dante seinen Rat gegeben hätte. Auch das ist eine vielfach wiederholte Legende. Was S. Klara betrifft, so liegt hier möglicherweise die schon von anderer Seite gemachte Verwechslung mit der »königlichen Kapelle« vor, welche Bezeichnung man (wie es z. B. noch Schulz tut) auf die Kirche von St. Klara bezog. Sie hat diese Bezeichnung aber niemals geführt. Wahrscheinlicher ist es noch, daß Jotto hier mit dem Maler Bartel von Aquila (S. 35) verwechselt wird, den laut Urkunde vom 21. März 1328 Karl von Kalabrien und seine Mutter Sanzia beauftragten, »eine Kapelle« der Kirche S. Heucaristie, d. i. S. Klara auszumalen. Diese Verwechslung liegt um so näher, als Karl, der sich vom 21. August 1320 bis zum Dezember 1327 als Statthalter in Florenz (ferner bis zu seinem Tode am 10. November 1328 in Aquila, Neapel und Pontekorvo) aufhielt, von der Überlieferung nicht ungereimt mit der Berufung Jottos nach Neapel betraut wird. — Schließlich ist, und dies scheint

mir das wahrscheinlichste von allem, noch eine Vermischung mit Donna Regina möglich, deren Malereien durch die strenge Klausur des Nonnenklosters weiteren Kreisen bald so gut wie unbekannt werden mußten. Hier gab es ja eine Darstellung der Offenbarung Johannes, von der auch das Jüngste Gericht Kavallinis viele Erinnerungen aufwies. Dieses selbst aber mochte leicht ganz ebenso mit Dante in Berührung gebracht werden, wie dies schon früh mit Jottos gleichem Werke in der Arena zu Padua von einem der alten Ausleger der Göttlichen Komödie, Benvenuto Ramaldi von Imola († 1391), geschehen war. Was aber Gibertis Angabe über den Saal mit den Bildnissen berühmter Männer betrifft (an der auch die neueste Forschung noch festhält), so ist sein Zeugnis schon deshalb verdächtig, weil er auch die Malereien der Inkoronata dem Jotto gibt, die doch weder stilistisch noch zeitlich ihm gehören können. Daß es eine Anzahl derartiger alter Heldenbilder, wie sie diese Zeit bewunderte, im Großen Saale der Neuen Burg gegeben hat, ist freilich durch andere Zeugnisse über jeden Zweifel hinaus belegt; auch daß sie zur Zeit der Wiederherstellung der Burg durch Alfons zerstört wurden, durchaus wahrscheinlich; ließ dieser doch durch den Spanier Wilhelm Sagrera und seine Nachfolger den ursprünglich nur einstöckigen Saal durch die ganze Höhe des Gebäudes hindurchführen, wodurch notgedrungen die vorhandenen Wandmalereien vernichtet wurden. Sichere Kunde von den Heldenbildern daselbst erhalten wir außerdem durch eine Anzahl von Sonetten, die in verschiedenen Handschriften aufbewahrt sind, und, von einem »Dante Alighieri von Florenz« verfaßt, in der Ichform den Ruhm von neun im Großen Saale Roberts gemalten Helden besingen, nämlich den Alexanders, Salomos, Hektors, Äneas', Achilles', Paris', Herkules', Simsons und Zäsars. Ihnen gesellten sich vermutlich noch die zugehörigen Heldinnen. Denn Achilles schließt, nachdem er von sich genügend geredet hat: »Dieses ist Polixena, meine Gattin«. Salomo spielt auf eine »verfluchte Kreatur« an; Hektor gibt kund: »Die mich so fest anschaut, ist Pentesilea«; Simson: »Jene Frau liebte mich einst« usw. Der Gleichklang des Namens, den der Verfasser dieser mittelmäßigen Gedichte mit dem der Göttlichen Komödie teilte, dürfte viele absichtliche und unabsichtliche Mißverständnisse veranlaßt haben, in erster Linie wohl das, Dante habe Jotto zu seinem Jüngsten Gerichte in Padua Anregung und Anleitung gegeben. Dieser Irrtum kann dann sehr wohl umgekehrt den unsrigen verursacht haben, die von »Dante besungenen Helden« der Neuen Burg seien von Jotto gemalt. Die Sonette selbst sagen davon kein Wort. Jedes andere Zeugnis fehlt dafür, und es kann ebensogut ein anderer Maler, z. B. Montan von Arezzo, dafür in Betracht kommen.

Alle Irrtümer faßt schließlich Vasari zusammen, der sich für seine Notizen über neapolitanische Kunst ganz auf die schon damals nicht immer zuverlässigen Nachrichten, die er mühselig erlangen konnte, verlassen mußte. Nach ihm malte der Florentiner einige Kapellen der Klarakirche mit Bildern aus dem Leben der Jungfrau, des hl. Franz und der hl. Klara, sowie mit Geschichten aus der Offenbarung aus, letztere mit Hilfe Dantes. Ferner schmückte er eine Kapelle der Eierburg. In der

Neuen Burg bedachte er einen »Großen Saal«, den Alfons zerstörte, mit den Heldenbildern, unter denen er sich selbst befand. Endlich gibt er ihm auch die Inkoronata.

Wägen und prüfen wir diese verwirrenden Angaben, so bleibt die Kritik schließlich bei der Möglichkeit stehen, daß noch St. Klara für Jotto in Betracht kommen könnte. Denn hier finden sich nicht nur vereinzelte Reste von Malereien, die aus den 1300 stammen, sondern der gesamte Nonnenkor ist mit Wandmalereien bedeckt, unter denen die Fresken Jottos verborgen sein könnten.

Man hat nun nicht versäumt, danach zu suchen. Aber vergeblich klopfte 1845 der Architekt Mondella alle Wände der Kirche gewissenhaft ab, ohne auch nur die Spur von Frisch- oder anderer Malerei zu finden. Man half sich dann damit, daß man den oberen Teil einer Empfängnis, die als Gnadenmutter noch heute große Verehrung genießt, als den Rest der aus der allgemeinen Übertünchung geretteten Werke Jottos betrachtete. Allein auch damit ist es nichts: das Bild ist zwar alt und übermalt, es hat aber nichts Jotteskes, und ist eine höchst mittelmäßige Leistung aus der zweiten Hälfte der 1300. Andere Fresken dort gehören ebenfalls einer späteren Zeit an. Daß bei der Erbauung des Denkmals für Robert den Weisen (von 1343 ab) auch Wandmalereien in der Klarakirche ausgeführt wurden, wäre ohne weiteres anzunehmen, wenn nicht schon die Gruppen von Gestalten im Hintergrunde rechts und links vom Trone des Königs dafür den Beweis lieferten. Venturi sieht hier eine Gruppe von Mönchen zur Rechten, eine andere von Höflingen und Falkenreitern zur Linken. Bertaux spricht dagegen von den beiden hh. Ludwig, die sich mehr rückwärts auf derselben Wand befinden. Sie können selbstverständlich nichts mit Jotto zu tun haben und werden von Bertaux mit den Fresken der Verkündigungskirche zusammengebracht, über die wir kein Urteil haben (s. unten).

Bleibt der Nonnenkor, die von Summonte angegebene »Ecclesia delle Monache di Sta. Clara«, die schwer zugängliche, an den Kor von S. Klara rückwärts anstoßende Kapelle, die nach diesem zuverlässigen Gewährsmann ja »ganz von seiner Hand ausgemalt« wäre. Die wenigen Forscher, denen der Zutritt zu dem in strengster Klausur gehaltenen Kloster gestattet war, u. a. Bertaux, haben nun wohl die Wände mit Malereien bedeckt gefunden; sie datieren aber aus dem 17. Jahrhundert. (Vielmehr aus dem 18.; unter der Äbtissin Katerina Anguillara malte Gennaro Pirro die Kirche 1763—66 aus). Allein, Summonte zeigt ja, daß sie schon im 16. Jahrhundert vorhanden waren. Auch deutet die schematische Einteilung der Wände wie auch der Gegenstand selbst, die Leiden des Heilands, auf frühere Zeit. Vielleicht, daß hier eine Verwechslung mit unserem urkundlichen Bartel von Aquila vorliegt, und es wäre nichts Geringes, wenn man im Nonnenkor, wenn nicht Jotto, so doch diesen Meister wieder ans Tageslicht ziehen würde! Es findet sich in der Klarakirche (Eingangswand rechts) noch der weitere Rest einer Freske, der weit über den vorhin erwähnten steht. Er stellt eine Beweinung dar, und wenn man an dem leider arg beschädigten Stücke auch nicht gerade Jotto erkennt, so handelt es sich doch um einen recht tüchtigen Meister. Das Bruchstück wurde

1856 hinter dem Hochaltar gefunden; nur der obere Teil Mariens und des Heilandes, der ihr im Schoße ruht, ist erhalten. Die rechts sitzende Maria, deren Gesicht vollständig ausgelöscht ist, umarmt mit der Rechten den Hals des Sohnes, mit der Linken den nackten Leib, dessen unterer Teil mit einem Lendentuch bedeckt ist. Sein rechter Arm, der noch bis zum Ellenbogen sichtbar ist, hängt starr herab. Erkennbar sind bei Marien das helle gelbe Haar, der rote Mantel, der mit grauschwarzem (einst blauem?) Stoffe bekleidete enge linke Ärmel, die rechte übermalte Hand, an beiden Händen ein gutes Gelenk. Der Heiligenschein Mariens ist leicht erhöht, einige Kreise sind eingeritzt, der äußere Rand mit einer Löcherreihe versehen. Der Heiligenschein Kristi trägt dagegen das eingeritzte Kreuz mit geschwungenen Armen. Auch er zeigt lichtblondes (übermaltes) Haar, und der Gesichtsausdruck gibt deutlich die mageren fahlen Zügen eines Toten wieder. Die müde geschlossenen Lider sind geschwollen, die Falten von der Nase zum Kinn scharf und tief, die Mundwinkel herabgezogen, alles von meisterhafter Schärfe der Beobachtung und des Ausdrucks. Oberarm und Körper haben alle Modellierung verloren. Das Lendentuch zeigt regelmäßige leblose Querfalten. Wer immer der Meister gewesen sein mag: er verdient, daß man sich seines Werkes erinnere! —

Im Zusammenhang mit diesem namenlosen Bruchstücke mögen hier anderseits die Namen einiger Künstler jener Tage Platz finden, deren Werke wir nicht kennen. Urkundlich werden erwähnt und für die Anfertigung von Bannern vom Hofe bezahlt Simonetto (1304) und Niklas Pignatello (1316). Auch Giovannino Salvaggio kann nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Unterm 23. Juli 1340 erläßt der König einen langen Befehl, in dem er ihn als »Pictor de Neapoli« und »treuen Diener« bezeichnet, auch befiehlt, daß dem in große Armut geratenen Künstler die Schulden ein Jahr lang zu stunden sind, und er während dieser Zeit in keiner Weise von seinen Gläubigern bedrängt werden soll. Leider erfahren wir keine Silbe über seine künstlerische Tätigkeit.

V

In der Zeit einer weniger scharf ausgebildeten Stilkritik wurden die Fresken der Inkoronata dem Jotto zugeschrieben, und noch Kugler (1835) meinte, daß »fast allein aus ihnen die kunstgeschichtliche Stellung Jottos genügend gewürdigt werden« könnte. Dem Wunsche der stets nach großen Namen begierigen Neapolitaner kam die Zuschreibung entgegen, und außerdem schien sie geschichtlich begründet, weil man in der Inkoronata ja die »königliche Kapelle« erblicken wollte, in der der Florentiner nach Petrarkas Angabe sollte gearbeitet haben.

Die Inkoronata nimmt die Stelle des alten anjoinischen Gerichtshofes ein und ist im vorderen Teile nichts als die Erweiterung der alten zum Gerichtshofe gehörigen Justizkapelle (Fig. 4). Dieser Gerichtshof, zuerst 1310 erwähnt, lag im Garten des Fürsten Filipp von Tarent, des nachmaligen Kaisers von Konstantinopel,

von dem der Garten den Namen Kaisergarten erhielt. Er dehnte sich vor dem Petruzzitor auf dem Korreggieplatze aus, dort, wo sich jetzt der Munizipalplatz befindet, und reichte bis zur heutigen Inkoronata, nämlich »ad cryptas«, wie es heißt, bis zu den Grotten für Gefangene. Die Grotten wurden zu dem Besitz hinzugezogen, um darauf ein Hospital für Arme wie auch für einige Adlige und Leute besseren Standes zu errichten, das von zwölf Kartäusern mit dem nötigen Wirtschafts- und Ärztepersonal bezogen wurde. Aus der Gerichtskapelle wird dann die Kirche des Spitals, so wie dies sich in den Gerichtsgebäuden einnistet. Die Umwandlung geschieht unter Johanna I. Wir geben kurz die diese Annahme stützenden Daten. 1313 befindet sich der oberste neapolitanische Gerichtshof innerhalb des genannten Gartens im Hause des Fürsten Filipp. Schon im folgenden Jahre finden wir ihn neben einer Örtlichkeit, die wieder mit »cripta camera« bezeichnet wird, und zwar in einem

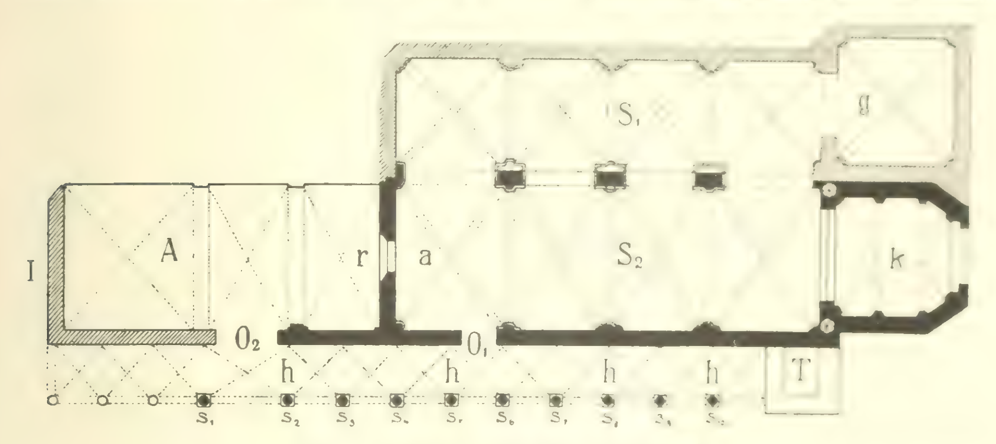


Fig. 4. Neapel. Inkoronata, Grundriß

vorläufigen Bau aus Holz und Mauerwerk, das zwei freigebige Bürger dem Könige überlassen, bis man ein endgiltiges Gebäude errichtet habe. Nun fand man im Jahre 1578 unter dem Hauptaltar der Inkoronata ein Bleikästchen mit einem Pergament, auf dem man las, daß die Kirche 1328 von Karl von Kalabrien, dem Vater der Königin Johanna, der im gleichen Jahre starb, erbaut und am 27. Februar 1368, also nach der langen Bauzeit von 40 Jahren mit Erlaubnis des Papstes Urban V. von dem apostolischen Gesandten Wilhelm Agrifoglio von S. Marien in Trastevere unter dem Beistande des Erzbischofs Bernhard Bosqueto feierlich eingeweiht worden sei. 1346 befindet sich der Gerichtshof in königlichen Gebäuden, in deren Hofe sich diese von Karl 1328 erbaute Kirche befindet und zwar unter dem Namen »S. Maria de Jardeno«, was offenbar auf den Garten Filipps Bezug hat. Daß es sich dabei noch um die alte Gerichtskapelle handelt, die (wie die Sainte Chapelle von Paris) inmitten des Gerichtshofes lag, ergibt sich daraus, daß sie vom Könige mit einem Geistlichen bedacht wurde, der hier »per comodo del tribunale« die Messe

lesen mußte[1]). Der Name erscheint noch einmal in einer Urkunde, aus der erhellt, daß sich die Küche Karls des Erlauchten in einem zur Kirche gehörigen Gebäude befand; eine etwas wunderliche Angabe. Ein Jahr vor der Einweihung der Kirche, 1367, finden wir den Gerichtshof wiederum verlegt und zwar jetzt in den »Großen Saal der Häuser des Klosters von S. Klara«. Es handelt sich hier vermutlich um das Haus, das die Königin Sanzia 1341 dem genannten Kloster geschenkt hatte, und das an den Besitz des Fürsten Filipp anstoßend nördlich am Korreggieplatze lag. In die Zwischenzeit von 1346—1367 fällt die Verlegung des Gerichtshofes, die Gründung des Hospitals und die Erweiterung der Gerichtskapelle zur Inkoronata durch Johanna I. Leider fehlen uns die Urkunden des Gerichtshofes von 1352 bis 1381. Dagegen ist uns eine Erklärung der Königin vom Jahre 1373 erhalten, aus der wir ersehen, daß die Königin der Kirche als Anhängsel des Spitals unter dem Namen der hl. Dornenkrone (sanctae coronae spineae) stiftete und zwar »zur Vergebung ihrer und ihrer erlauchten Eltern usw. Sünden«. Da sie nun an dieser Stelle von der Errichtung des Spitals und der Kirche als »längst geschehen« (jamdiu) spricht, so schließt man daraus, die Erweiterung der Inkoronata (um die allein es sich handeln kann) habe bald nach der Krönung Johannas und Ludwigs von Tarent am 25. Mai 1352 und zur Erinnerung daran stattgefunden, wie denn auch der Name dahin deute. Die Kirche wäre also zwischen 1352 und 1368, dem Jahre der Einweihung entstanden. Allein beide Daten sind unhaltbar. Denn nach der Urkunde von 1373 arbeitete die Königin noch damals »unermüdlich« an der ganzen Anlage, Spital, Kloster und Kirche, und eine Einweihung fand oft schon vor Vollendung einer Kirche statt. Das Jahr 1352 hat aber mit der Kirche überhaupt nichts zu tun, ebenso wenig wie ihr Name mit der Krönung. Bei letzterer wird die Kirche gar nicht genannt, sondern nur der Platz davor. Nirgends wird erwähnt oder angedeutet, daß die Königin mit der Erweiterung der Kirche eine Erinnerung an diese Feier beabsichtigt habe. Im Gegenteil, sie hebt ausdrücklich hervor, daß sie zur Vergebung ihrer und ihrer Vorfahren Sünden gegründet sei. Dabei steht übrigens das Spital als das bedeutendere an der Spitze, nicht die »ecclesia seu capella sibi annexa«. Auch die Wandmalereien deuten in nichts darauf hin, wohl aber auf Johannas Bestreben, sich möglichst gut mit der Kirche, d. h. mit den allmächtigen Bettelorden zu stellen, die für ihr Seelenheil ganz ebenso wichtig waren wie für ihr politisches Wohlergehen. Damals waren es besonders die kräftig emporstrebenden Kartäuser, die sich eben erst oberhalb Neapels das prachtvolle Kloster von St. Martin erbaut hatten: an sie übergibt Johanna Kirche und Spital, was eins der Wandgemälde im Bilde verewigt (S. 61); sie erhalten auch die höchst wertvolle Reliquie von der Dornenkrone, die sie zu ihrer Kartause überführen, damit sie würdiger aufbewahrt sei.

Hiernach werden wir die Entstehung der Erweiterung der alten Gerichtskapelle und damit zusammenhängend die Ausmalung ungefähr in die Zeit von 1350—1370

1) Nicht zu entscheiden ist mehr, ob dies ursprünglich die oben erwähnte Hauskapelle Filipps von Tarent war, die Montan von Arezzo ausmalte.

zu setzen haben. Zu der gleichen Datierung gelangt man auch noch auf einem anderen Wege. Wenn es richtig ist, daß der Verlichter der Hamiltonbibel die Fresken der Inkoronata, besonders die Mosesbilder aus der Kirche entlehnte, so gibt die Entstehung dieser Bibel die äußerste Zeitgrenze an, bis zu der die Fresken entstanden sein müssen. Nun ist die Ausschmückung der Bibel die gleiche wie die der Satzung des Ordens vom hl. Geiste Ludwigs von Tarent und der vatikanischen Bibel desselben Künstlers: Die Satzung entstand mit Sicherheit zwischen 1353 und 1362, vermutlich vor 1356; die Hamiltonbibel ist sicherlich nicht viel später gemalt; während die vatikanische vom Jahre 1362 ist (Erbach von Fürstenau). Mit einiger Bestimmtheit kämen wir also für die Fresken auf das Jahr 1360. —

Was nun den Namen betrifft, so haben daran offenbar die erwähnte Reliquie und die Krönung Johannas mitgewirkt. Den Dorn soll Johanna selbst vom Könige von Frankreich erbeten haben, nachdem Balduin II. die Dornenkrone aus dem hl. Lande nach Frankreich gebracht hatte. Die Kirche erhielt den Namen Spina corona, und auf dem Türsturz der alten Hauptpforte, die man törichterweise an die Grabstätte der Inkoronatabruderschaft auf den Friedhof von Poggioreale verschleppt hat, halten zwei Engel die Dornenkrone. Auch nachdem die Kartäuser sie nach S. Martin gebracht hatten, hört ihre Verbindung mit der Inkoronata nicht auf: noch zur Zeit des D'Engenio im 17. Jahrhundert wurde sie am Karfreitag und an den hl. Kreuztagen dort ausgestellt. Johanna selbst bezeichnet die Kirche mit dem alten Namen, der dann wohl nicht ohne Zutun der Kartäuser in S. Maria Incoronata umgewandelt wird, indem die Kirche der gekrönten Jungfrau geweiht wurde. Ein bildlicher Schmuck, der darauf hindeutet, ist zwar nicht vorhanden. Aber, was man heute Kapelle des Gekreuzigten nennt (Fig. 4 *g*), die Korkapelle des ältesten Teiles, heißt erst so, seitdem man dort in den 1500 eine große Kreuzigung des Heilandes und der Schächer aufstellte, von der noch ein unschöner mächtiger Krist am Kreuz vorhanden ist. Das vierfache Kreuzgewölbe dieser Kapelle aber ist mit alten Malereien bedeckt, die zwar später bis zur Entstellung übermalt sind, deren drei aber wenigstens noch den ursprünglichen Vorwurf zeigen: nämlich den Tempelgang Mariens, rechts die Geburt Mariens, links ihre Vermälung. Das letzte Feld, heute mit häßlichen Engeln aus den 1700 verschmiert, trug ohne Zweifel die Krönung Mariens, und von ihr aus nahm die Kirche den Namen an, den sie noch heute führt. —

Über die ursprüngliche Anlage des Werkes Johannas klärt uns das Wandbild der Kapelle *g* (linke Wand) auf, das die Übergabe an die Kartäuser darstellt (Bernich). Es löst zwar nicht alle Rätsel, sondern gibt im Gegenteil deren neue auf; so den Turm, die Lage des Kors usw.: Vermutlich sind in das Gemälde auch die noch geplanten Gebäude mit aufgenommen (Fig. 5).

Der Bau, den Johanna vorfand und stehen ließ, war das enge hintere Schiff *S*1: dafür sprechen auch die Formen der Kapitelle der Kapelle *g*. Durch die Vorlage von *S*2 wurde dann die Kirche um mehr als das Doppelte vergrößert, und ein Hallengang *hhh* scheint die ganze Anlage, Spital, Kloster und Kirchen umschlossen zu

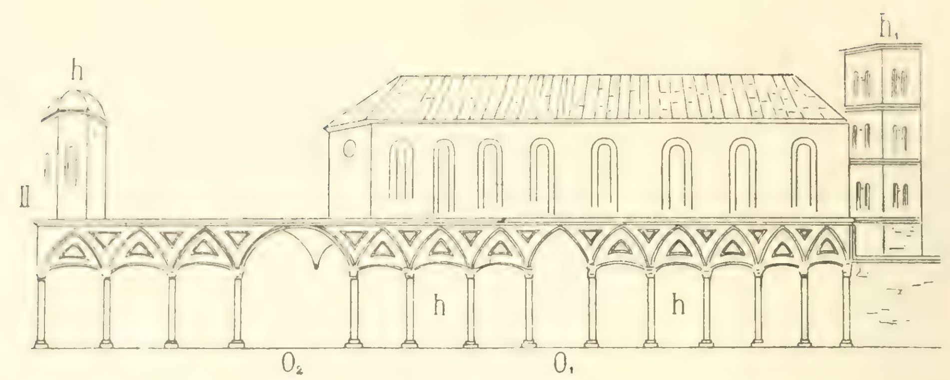


Fig. 5. Neapel. Inkoronata, Aufriß nach einem Wandbilde

haben. Noch heute sieht man sie vermauert von der Straße aus. Durch den Bogen O_1 ging man in die Kirche, durch O_2 in den Hof.

Vom Jahre 1360 datiert der älteste Grabstein der Kirche: bezeichnenderweise ist es der des Kerkermeisters des obersten Gerichtshofes, des edlen Niklas de Cioffo genannt Fragolensis. Ein Grab der Korkapelle *g* ist vom Jahre 1387. —

Die Ausmalung begann vermutlich an beiden Enden zugleich, nämlich bei *a*, wo sich jetzt die Orgeltribüne befindet, und bei *g*. Wir wenden uns zu *a*. Die Einteilung des Gewölbes *a* erhellt aus der Fig. 6 und 7. Zu den Gewölbemalereien 1—8 kommen noch die der Seitenwände I—III. In jedem Gewölbefelde befinden sich zwei Darstellungen, nämlich

{ 1) die Taufe,
{ 2) die Firmung,
{ 3) die Beichte,
{ 4) das Abendmal,
{ 5) die Priesterweihe,
{ 6) die Vermälung,
{ 7) die letzte Ölung,
{ 8) die Verherrlichung der Kirche durch das königliche Haus.

Schon inhaltlich sind die Bilder von nicht geringer Bedeutung, wenn auch Kraus sich irrt, indem er meint, man finde hier die erste zusammenhängende Darstellung der sieben Sakramente. Denn auch diese Anordnung ist nicht Neapeler, sondern toskanischem Geiste entsprossen und spiegelt nur einen Gedanken Jottos wider, der schon am Domturm zu Florenz ausgeführt wurde. Dort war die Siebenzahl nach Art der mittelalterlichen Simbolik vierfach zum Ausdrucke gekommen: die Sieben Planeten, die Sieben Tugenden, die Sieben Künste, die Sieben Sakramente. Da nun S_1 vier Kreuzgewölbe hat, so liegt der Gedanke nicht fern, daß auch hier die vier Kreise dargestellt werden sollten. Aber nur das Gewölbe *a* ist zur Ausführung gekommen. Die Malereien selbst sind arg beschädigt, durch Übermalen (zuletzt von

Dominik Guarino, einem Maler der 1700) empfindlich entstellt und z. T. überhaupt nicht mehr zu erkennen. Fast unbegreiflich erscheint es, daß man sich auch heute um die Erhaltung der Bilder nicht kümmert. In der rohesten Weise werden ganze Flächen der herabfallenden Stücke mit weißem Kalk verputzt, die noch vor wenigen Jahrzehnten gut sichtbar waren, und wenn es so weiter geht, ist auch das Schicksal dieser Werke, die zu dem Bedeutendsten gehören, das Neapel überhaupt aufzuweisen hat, auf immer besiegelt!

Auf tiefblauem Grunde sind die Malereien in der üblichen Weise der 1300 ornamental umrahmt, freilich weniger gut und fein, auch wenn man von der groben

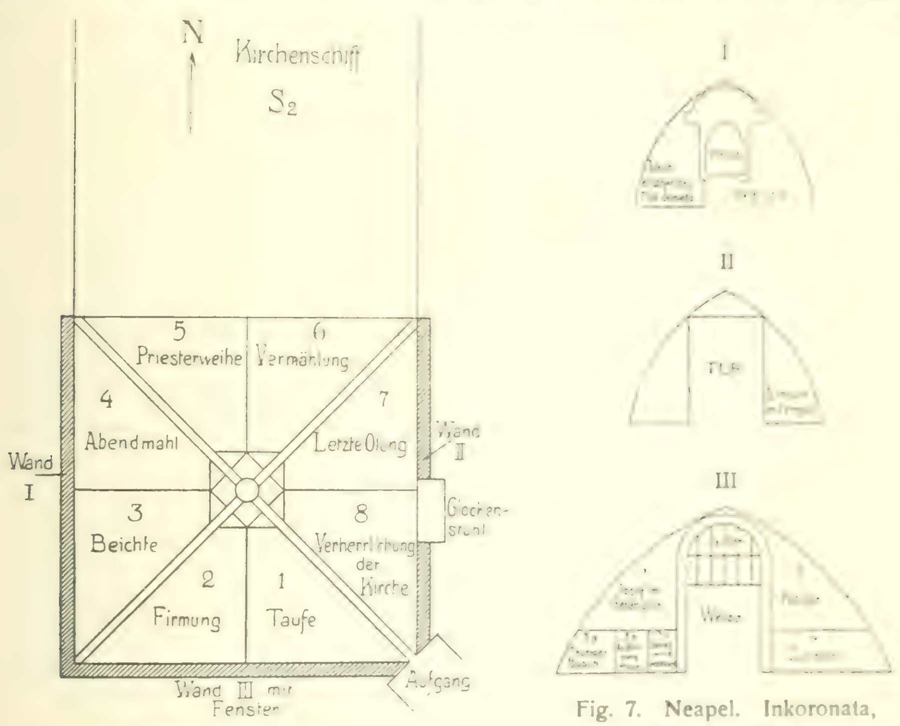


Fig. 6. Neapel. Inkoronata, Deckengemälde

Fig. 7. Neapel. Inkoronata, Wandgemälde

Übermalung absieht. Diese Vergröberung trifft ganz allgemein zu: sie bezieht sich auf die Ausführung, den Aufbau, die Bewegung der dargestellten Figuren und ihres Ausdruckes; es ist alles ins lebhaftere neapolitanische Temperament gezogen und zeigt schon darin seine örtliche Eigenart. Die Einrahmung trägt in kleinen runden Schildern abwechselnd das Krückenkreuz von Jerusalem und die Lilien der Anjoinen, während sich das Wappen Johannas an der Eingangstür und auf dem großen Schlußstein des Gewölbes zeigt, dessen vier umgebenden Felder ebenfalls mit Lilien geschmückt sind (Abb. 28).

Inhaltlich ist zu bemerken, daß der Künstler die in den Sakramenten dargestellte Handlung möglichst von Persönlichkeiten vollziehen läßt, die Bildnisse des

Königshauses zu sein scheinen. Die Ähnlichkeit ist freilich oft sehr ungenügend (war doch die Mehrzahl der Dargestellten längst tot!) und man wird gut tun, sich dabei behutsam zu bescheiden. Zu erkennen sind meist nur König Robert und die fromme Sanzia, wie denn auch der Zweck Johannas, ihr Haus als ein der Kirche besonders eifrig ergebenes Gemeinwesen hinzustellen, vollkommen erfüllt ist.

1. Die Taufe (Abb. 23) ist fast ganz übermalt, Hintergrund, Bauliches und der Engel oben sind beinah neu. Der Vorgang ist zweiteilig: oben die heilige Handlung, unten durch Stufen getrennt einige Frauen, deren Tätigkeit Crowe und Cavalcaselle noch dahin erklärten, daß man ein Kind in die Wiege legte, während schon Kugler 1835 nichts mehr zu erkennen vermochte. In einer offenen Taufkapelle von sechseckiger Form wird der Täufling über das Taufbecken gehalten und vom Priester mit Wasser begossen. Zwei andere helfen ihm, der eine mit einem flachen Salzgefäß (oder Salböl?) in der Linken, der andere eine Kerze tragend. Der von oben herzufliegende segnende Engel mit mächtigem Kerzenbündel in der Linken vertritt die Stelle eines ursprünglichen Kristus als des Lichtes der Welt. Die Handlung selbst hat man bald auf den einzigen Sohn Karls von Kalabrien, also einen Bruder Johannas, bezogen, der am 23. April 1327 geboren von Simon della Tosa und Silvester Maneti Baroncello in Florenz über die Taufe gehalten wurde und acht Tage darauf starb; bald auf Johanna selbst; von anderen fantastischen Deutungen ganz abgesehen, die in einem lorbeergekrönten Jüngling (den man heute nicht mehr erkennt) Petrarka, der Frau daneben natürlich Laura und in dem Kinde, das die drei anderen Frauen wickeln, ein dem Dichter (1337) geborenes Söhnchen Hans sehen wollen. Allein, schärfere Bildniszüge hat nur die Gestalt links, in der man Robert erkennt. Im übrigen haben wir tipische Gesichter von länglicher Form, meist spitzem Kinn, kleinen geschlitzten Augen, die an den Winkeln strahlende Falten zeigen, in Abteilungen gelegtes Haar usw. Eine Eigentümlichkeit des Künstlers[1]) ist die Art, wie Augen, Haare und andere Umrisse schwarz ausgezogen sind, und da nun alles dies, wenn auch weniger ausgesprochen, an die Wandmalereien der Martinskapelle in Assisi von Simon Martini erinnert, so finden wir hier einen Zusammenhang mit der sienesischen Schule wieder, der sich freilich bloß mittelbar bemerkbar macht. — Links daneben

2. die Firmung (Abb. 24), die ebenso stark wie jene mitgenommen ist. Die Handlung wird an zwei von den Müttern einem Bischof zugetragenen Kindchen vorgenommen. Auf dessen Kormantel sind noch die (anjoinischen?) Lilien zu erkennen. Hätte Johanna Bildnisse ihres Hauses geben wollen, so würde sie hier ohne Zweifel Ludwig von Tulus dargestellt haben; der aber hätte den Heiligenschein haben müssen. Vielmehr finden wir auch hier die gleichen tipischen Gesichter wie auf der Taufe. Der Engel oben rechts ist wohl nur spätere Zugabe.

3. Die Beichte (Abb. 26), ebenfalls stark übermalt, zeigt die geringste Figurenzahl, und ihre an jotteske Kraft erinnernde Dramatik hat dem Künstler viel Lob ein-

---

1) Oder des Übermalers?

getragen. Man wird aber unschwer hier den neapolitanischen Zug ins Gewöhnliche gegenüber der vornehmen Art Jottos bemerken. Mehr als eine allgemeine Darstellung dürfte auch hier nicht beabsichtigt sein; am wenigsten sollte man in der reuigen Büsserin Johanna erblicken, die zwar sehr sündhaft, zugleich aber viel zu sehr Fürstin war, als daß sie sich so in ihrer Erniedrigung gezeigt hätte. Robert verehrte vor allen Bettelorden die Dominikaner, und der hl. Dominik war berühmt wegen seiner Freude am Geißeln. Die Gestalten der Geißelbrüder, wie sie unser Bild lebensvoll genug vorführt, waren infolge der Pestzeit, namentlich von 1348, dem Volke wohlvertraut, jenem furchtbaren Jahre, dessen Schrecken Boccaccio nicht erst in Florenz, sondern schon in Neapel kennen lernte. Die drei davonfliegenden Teufel über den Geißelbrüdern bezeichnen ihre von Strafe befreiten Seelen (Abb. 35).

4. Das Sakrament des Altars (Abb. 25) hat noch die alte Inschrift Sanctū · Sacramentum · Eucaristie. In dem Geistlichen mit langem Lilienmantel kann ein guter Wille wieder die Züge Roberts erblicken; auch Karl von Kalabrien kann man in dem einen oder anderen Kopfe finden. Sicherlich erkennen wir wieder unsere tipische Form des länglichen Kopfes mit hohem Scheitel und meist kleinem spitzen Kinn. Wie alle Bilder wiederholt auch dieses die gemeinsame Einteilung, indem das untere Dreieckfeld ein Heiliger im Rund ausfüllt (Abb. 22), dann in zwei Teilen das eigentliche Bild folgt und den Abschluß im oberen Felde ein Engel bildet.

5. Die Priesterweihe (Abb. 27) zeigt in kleineren Gestalten des gleichen Tips oben die heilige Handlung, unten (zum größten Teil durch einen Kalkfleck zerstört) eine Gruppe von singenden Mönchen. Reichliche Übermalung hat auch hier viel verdorben. Manches wie das Pallium des Hände auflegenden Papstes ist spätere Zutat. Die Gesichter sind zum Teil arg entstellt. König Roberts Züge zeigt der Kopf zur Rechten des Papstes. (Daß es sich um einen solchen handelt, beweist die geflochtene Tiara, das ausschließlich dem Papste zustehende Abzeichen seiner Würde[1].) Übrigens kann der Kor der singenden Mönche zum näheren Vergleiche mit den Resten der singenden Mönche der rechten Wand in der Kapelle *g* dienen (Abb. 37). Es ist sofort klar, daß dort ein bedeutend freierer und fortgeschrittener Künstler gewirkt haben muß; man beachte nur den Reichtum des Ausdruckes der nach allen Richtungen hin gewendeten Köpfe gegen die einförmig in die Höhe gereckten Seitenlinien der tipisch gleichmäßigen Köpfe hier. In der Wölbung der dargestellten Kirchenapsis sieht man ein Mosaik: Jesus zwei Jünger zu sich rufend.

6. Die Vermälung (Abb. 28) hat noch mehr Erörterungen verursacht als die anderen Bilder. Schulz sah sie noch ganz erhalten und gibt davon einen (in den Einzelheiten freilich ungenauen) Stich. Heute stören der mächtige Kalkfleck und die Übermalungen empfindlicher. Unter einem von vier Jünglingen getragenen goldroten

---

1) Aus Bändern geflochten war die Tiara im 13. Jahrhundert. — Auch Simon Martinis Bild von der Staffel in S. Lorenz zeigt sie, und sie kommt noch bis ins 15. Jahrhundert vor. (Den von Braun, Die liturgische Gewandung. Freiburg 1907. S. 502 gegebenen Beispielen sind diese sowie das auf dem Triumf der Kirche hinzuzufügen.)

Zeltdache legt ein Geistlicher die rechten Hände eines jugendlichen Brautpaares in einander. Die Braut und ihre Begleiterin zur Linken scheinen lilienbesäte Kleider zu tragen (was nicht notwendig auf ein Geschlecht mit diesen Wappenzeichen zu deuten braucht, da der Lilienrock allgemein getragen wird). Auf dem Unterarm des Kleides der Begleiterin liest man den Namen SONTIA. Hinter Braut und Begleiterin sehen wir eine Schar vornehmer Frauen in reicher Tracht. Der Bräutigam gegenüber trägt um das lange gelockte rötliche Haar einen Lorberkranz. Sein Gesicht umrahmt ein junger rötlicher Vollbart und zeichnet im Gegensatz zu allen übrigen Personen eine kurze mongolische Stumpfnase aus (Kugler meint, er habe »etwas Wendisches«). Zu seiner Rechten befinden sich zwei Begleiter, die beide, der obere mehr als der untere, die Züge Roberts tragen. Auch hat der erstere reichere Tracht. Den unteren Teil des Bildes füllt der Reigen der Hochzeitsgesellschaft aus, ähnlich dem im Neidgardsale der Burg Runkelstein: je ein Ritter wandeliert hin und her zwischen zwei Frauen. — Man sieht in der Vermälung bald die Mariens von Valois mit Karl dem Erlauchten, bald die Johannas mit Andreas von Ungarn, mit Ludwig von Tarent oder endlich mit dem dritten Gatten, Jakob von Aragon. Je nachdem werden auch Schlüsse auf die frühere oder spätere Entstehung gezogen. Gegen alle lassen sich schwerwiegende Bedenken ins Feld führen, und man wird wie bei den übrigen Bildern besser ein sinnbildliches Ereignis dargestellt finden, auf dem der Künstler den einen oder andern Bildniskopf mag angebracht haben. Ob man dann in dem Bräutigam den ungarischen Tip des unglücklichen Andreas sehen will, mit dem stets in innigster Liebe gelebt zu haben, die buhlerische Königin nicht müde wurde zu erklären, um sich von der Anschuldigung, an seinem Morde beteiligt zu sein, rein zu waschen; oder den schönen Vetter Ludwig, den sie von Anfang an misachtete und immer sehr schlecht behandelte[1]); oder endlich Jakob von Aragon, dessen Herrlichkeit schon mit den Flitterwochen von sechs Monaten zu Ende war, das ist dann ziemlich gleichgiltig. Wenn übrigens der Name der Inkoronata sowohl mit diesem Hochzeitsbilde als auch mit der Krönung Ludwigs und Johannas in Verbindung gebracht wird, so vergißt man, daß die Hochzeit beider in großer Hast und Stille vor sich ging (20. August 1345), weil Ludwig von Ungarn heranrückte, um die Ermordung seines Bruders zu ahnden; während die feierliche Krönung (mit der aber wieder unser Bild nichts zu tun hat) erst 1352 stattfand. Unhaltbar sind daher Trugschlüsse wie der von Schubring: »Nur jener Sienese, der nach Neapel berufen, die viel besungene(!) Hochzeit Giovanna I mit Ludwig von Tarent 1352 miterlebte und in Erinnerung an die festlichen Tage die Fresken der Inkoronata malte, verstand es, den Zauber des höfischen Lebens, die sinnlichen Freuden des anjoinischen Hofes in seine Fresken hineinzubannen.« (Vgl. auch Abb. 36)

---

1) Mit Ausnahme der Nase ist ohne Zweifel eine Ähnlichkeit mit seinem Bilde vorhanden, das sich mehrfach in der Handschrift mit der Satzung des von ihm gestifteten Ordens vom hl. Geist findet: L'Arte 1905. S. 3. Die Ähnlichkeit trifft aber auch für den wandelierenden Ritter zu. In Betracht zu ziehen ist hier auch die Übermalung.

7. Die letzte Ölung (Abb. 29) ist ebenfalls schlecht erhalten und steht künstlerisch nicht hoch. Der nackte Körper des Sterbenden ist sehr unvollkommen, die Bewegung unbeholfen, der Ausdruck hölzern, die Größenverhältnisse ungleich. Die Köpfe sind dick und schwer. Wenn man in dem Sterbenden den Bruder Roberts, Filipp von Tarent († 26. August 1347) sehen will, so ist das eine willkürliche Annahme. Die in der Ecke oben befindlichen drei Engel sind mit der Abwehr dreier Teufel beschäftigt, die auf die Sele des Sterbenden hoffen. Stilistisch bezeichnend sind auch hier die schwarz ausgezogenen Linien um Auge, Finger, Nägel und der tipische Kopf.

8. Die Verherrlichung der Kirche durch das Königshaus füllt das achte Halbfeld aus, dessen linke Hälfte fast ganz verschwunden ist (Abb. 30). Der Vorgang ereignet sich auf Wolken, also im Himmel. Auf einem Stufentron unter dem spitzen Zeltdach (orientalischen Ursprungs) sitzt der Heiland. Sein Kopf klingt an den Simon Martinis (S. 39) an. Vor ihm steht in ganzer Figur mit der gleichen geflochtenen Tiara auf dem Haupte wie auf der fünften Freske in langem, über der Brust geschlossenen Mantel eine Alle überragende Gestalt mit den jugendlichen Zügen Ludwigs von Tulus, um den Kopf den Heiligenschein. Aus diesem Zusammenspiel von päpstlicher Tiara, Heiligenschein und Bildniskopf dürfte hervorgehen, daß es sich auch hier um eine Idealgestalt, etwa die der triumfierenden Kirche handelt. In der Rechten hält sie den Bischofsstab (oder das Kreuz?), in der erhobenen Linken den Abendmalskelch. In Haltung und Vorwurf ist das unverkennbare Vorbild Jottos Glauben in der Arena zu Padua. Auf der rechten Seite ziemlich gut erhalten nahen sich in feierlichem Zuge zunächst die Apostel Paul und Peter; ihnen folgen ein König mit den Zügen Roberts und eine Königin mit denen Sanzias, die Lilienkrone auf dem Haupte und gekleidet in die blauen goldlilienbesäten Gewänder der Anjoinen. Der König mit Pallium und breitem Gürtel trägt eine Lilienfahne. Eine gleiche Fahne kommt zwischen den Köpfen der Apostel zum Vorschein. Weitere Gestalten mit verschiedener Kopfbedeckung, Bischöfe, Frauen, Laien folgen; sie als Bildnisse von Mitgliedern der Königsfamilie erklären zu wollen, ist ein müßiges Bemühen. Der Sinn des Ganzen ist dagegen klar genug: es ist die offizielle Darstellung der Haltung, welche die Anjoinen der römischen Kirche gegenüber einnehmen. Die linke Hälfte wird der Rechten entsprochen haben; erkennbar sind nur noch zwei Heilige aus dem Orden der Kartäuser, die rote mit dem weißen Kreuz geschmückte Fahnen tragen. (Vielleicht spielt auch eine hohe kirchliche Erinnerung herein: Das Jahr 1364 bezeichnet das Jahr, in dem 100 Jahre verflossen sind, seitdem Urban IV. das Fronleichnamsfest stiftete.)

Die Ausführung dieser acht Bilder zeigt keine nennenswerte Verschiedenheit, sie dürften alle von der gleichen Hand angefertigt worden sein.

Weit schlechter erhalten sind die Wandbilder der Seitenwände (Fig. 7). An der Wand I (links in der Richtung des Kirchenschiffes) ist nur noch die linke Hälfte erkennbar: Jakob mit (der umsinkenden) Rebecka zur Seite erfährt den Tod Josefs durch die aus Ägipten zurückgekehrten Söhne (rechts fast ganz unkenntlich geworden;

die Kirche im Hintergrunde möchte man für eine Darstellung des Äußeren der Inkoronata halten). Seine Haltung — schmerzbewegt zerreißt er das Gewand über der Brust — ist durchaus Jottos Ira in Padua nachempfunden (Abb. 31). Auf der gegenüberliegenden (Straßen-)Wand ist links das Niederreißen des Tempels durch Samson zu sehen. — Die Rückwand mit dem Gitterfenster (III) ist in mehrere Felder geteilt. Oben links sitzt gut erhalten Josef im Gefängnis (Abb. 32), rechts erblicken wir fast unkenntlich seine Versuchung durch Potifars Weib. Der untere Teil ist zerstört, während links der Reihe nach geschildert werden: Moses spricht zum Herrn im feurigen Busch, die Auffindung Moses, Josef wird verkauft (Abb. 33 und 34). Im Wesentlichen unterscheiden sich auch diese Bilder in der Ausführung nicht von den sieben Sakramenten. —

Alle haben Schule gemacht. Die sieben Sakramente wiederholte noch 1445 ein Franz von Arezzo in der Katerinenkirche von Galatina bei Lecce, und ein neapolitanischer Verlichter nahm die Wandbilder von Josef und Moses zum Muster für seine Miniaturen in der (jetzt im Berliner Kupferstichkabinet befindlichen) Hamiltonbibel, in der wir ja auch nahe Anklänge an die Offenbarung von Donna Regina fanden (S. 21 ff.). Nach ihnen kann man sich sogar die zerstörten Fresken von der Inkoronata ergänzen. Daß aber der Verlichter diese abgeschrieben hat und nicht etwa umgekehrt, ergibt sich daraus, daß er die für die Wandbilder wohl erlaubte Vernachlässigung der zeitlichen Folge auch auf seine Miniaturen überträgt, wo der leichtere Überblick sie nicht zuläßt. —

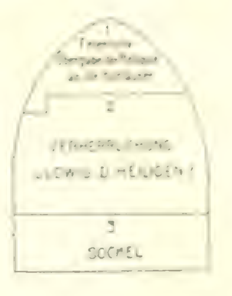
Wir wenden uns nun zu der Kapelle *g* und gelangen damit in eine andere Welt, wenn auch die Malereien allmälich in einen Zustand geraten sind, der ein sicheres Urteil nicht mehr erlaubt. Teils sind sie, vor Jahrzehnten noch gut sichtbar, nun durch Feuchtigkeit zerstört, teils so gründlich übermalt, daß sie überhaupt nicht mehr in die 1300 zu gehören scheinen.

Von den Bildern der vier Gewölbefelder aus dem Marienleben, von denen schon S. 53 die Rede war, ist die Geburt Mariens kaum mehr zu erkennen (in drei Abteilungen: links Wicklung und Bad Mariens, mitten hl. Anna im Wochenbett, rechts?). Schulz hebt ihren altertümelnd jottesken Aufbau hervor, der indes mit vielen neueren Beziehungen gemischt schon an die Darstellungen der 1400 erinnere. Auch die Vermälung, seit Jotto besonders beliebt, zeigt schon einen vorgerückten Stil. Bei der Darstellung im Tempel lobt Schulz die einfache Schönheit des Aufbaus; man wird ihn den verwickelteren Darstellungen der Florentiner Jottoschüler gegenüberhalten können. Das vierte Feld, jetzt mit einem Schweißtuch der hl. Veronika aus dem 18. Jahrhundert bedeckt, dachten wir uns mit einer Krönung Mariens ausgemalt (s. oben). Die Malereien der Fensterseite sind unter einer Übertünchung verschwunden; vielleicht sitzt eine Verkündigung darunter.

Auch für die Bilder der Seitenwände sind wir meist auf Schulz angewiesen, der sie noch erkennbar fand.

An der Eingangswand (mit einem später verengten Bogen) befindet sich oben übersudelt und über den Innenbogen verlängert als Brustbild Gottvater,

neben ihm Kristus mit einer Taube auf der erhobenen Hand; an seiner Seite kniet Maria mit gekreuzten, auf der anderen Seite der Täufer mit erhobenen Handen. Je vier Brustbilder von Profeten im Rund mit Schriftrollen laufen zu beiden Seiten des Bogens herab. Rechts von der Tür (vom Eintretenden) sehen wir den hl. Martin zu Pferde, ein Nachklang der Martinsfresken der Neuen Burg, aber arg übersudelt, links über älterer Grundlage den hl. Georg zu Pferde mit dem Drachen und der Prinzessin im Hintergrunde. Beide sind wohl mit Schulz in die vorgerückten 1400 zu setzen. In eine frühere Zeit deuten dagegen wieder die Wandbilder der Seitenwände (Abb. 37 und 38). In dem gotischen Giebelfelde rechts erblicken wir mit Mühe vor einem Hintergrunde von Bauwerken, die die Kartause von St. Martin darstellen dürften, die feierliche Übergabe eines Reliquienkästchens (mit dem Kristusdornen?) an die Kartäuser. Im Vordergrunde sind eine Menge kniender und liegender Beter zu sehen, rechts und links stehende, in der Mitte des Hintergrundes ein Kor von Sängern und Musikern, die vorzüglich modelliert und sehr naturwahr dargestellt sind. Venturi vergleicht sie nicht mit Unrecht den Mönchen, die beim Begräbnis des hl. Martin in Assisi von Simon Martini die Wachsfackeln tragen, doch seien sie freier, lebhafter und moderner. Vor allem übertreffen sie weit alle die Mönche des Meisters der Kapelle *a*. Links trägt eine männliche Gestalt das mit den Lilien geschmückte Reliquienkästchen. Der den Finger auf den Mund legende Geistliche erinnert an das Schweigegebot des Ordens, die Geißel an seine strenge Disziplin. — Diesem Bilde entspricht eine ähnliche Darstellung auf der linken Seite des oberen Bogens, doch ist es noch unkenntlicher. Es befindet sich, wie es scheint, ein vorläufiges Gebäude auf den Anfängen mächtiger gotischer Säulenbündel errichtet, so daß wir es hier mit der Grundsteinlegung eines Erweiterungsbaues zu tun hätten. Dafür könnte dann füglich die Inkoronata selbst oder besser noch die Kartause von St. Martin in Frage kommen. Der zerstörte Zustand ist lebhaft zu bedauern. — Das große Wandbild rechts stellt eine Schlacht zwischen Türken und Kristen dar: Schulz sieht darin eine Verherrlichung Ludwigs von Frankreich, der durch die Lilien auf dem Schilde hinreichend bezeichnet sei. Man könnte dann darin die Eroberung der Dornenkrone von den Ungläubigen erblicken. Unter der Grundsteinlegung links ist die Übergabe des fertigen Baues der Inkoronata an die Kartäuser dargestellt (Fig. 8).



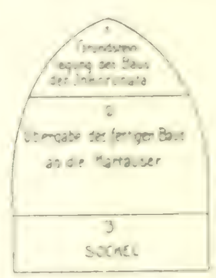


Fig. 8. Neapel. Inkoronata, Kapelle *g*

Fragen wir nach den Schöpfern der Inkoronatabilder, so können sie, wie wir sahen, nicht mehr unter der unmittelbaren Einwirkung Jottos oder Simon Martinis entstanden sein. Venturis Meinung, sie seien kurz vor dem Tode Karls des Erlauchten »1338« (gemeint ist 1328) gemalt, ist unhaltbar. Dies kann um so weniger der Fall sein, als dieser Forscher die schönen singenden Mönche der Kapelle *g* an

die Spitze einer künstlerischen Reihe stellt, die sich mit den weniger formvollendeten Sakramenten der Kapelle *a* fortsetzt und mit den der gleichen simonischen Werkstatt zugeschriebenen Fresken des Umganges der Lorenzerkirche (s. unten), die in Zeichnung und Modellierung am wenigsten befriedigten, abschließt. Beide Reihen sind vielmehr in nicht zu großem Zeitabstande entstanden; die der Kapelle *a* von einem minder begabten, die der Kapelle *g* dagegen von einem bedeutenderen Meister[1]), während die Fresken der Lorenzerkirche weder mit dem einen noch dem anderen zu tun haben. Entstanden sind sie alle sicherlich nicht vor Mitte der 1300, und ihre Eigenart weist auf eine Mischung von Einflüssen hin, wie sie sich bei einem einheimischen Künstler ja von selbst ergeben würde.

Die Malereien der Kapelle *a* werden bald der Schule Jottos, bald der der Sienesen, insbesondere Simon Martinis zugeschrieben. Summonte spricht sich für die erstere aus und nennt dabei den sonst unbekannten Jottoschüler Farina. Die neuere Forschung zieht indes einmütig sienesische Schule vor, wenn sie auch den von Schubring ohne genügenden Grund vorgeschlagenen Paolo di Mastro Neri ablehnt. Nun erinnern aber die Bilder nicht bloß an Jotto, Simon Martini und die Sienesen: wir fanden auch Züge, die nach Neapel selber wiesen, und die durchweg etwas gewöhnliche Ausführung scheint uns ebenfalls in diese Richtung zu deuten. Man arbeitete in Neapel von jeher nicht sonderlich fein, mit etwas oberflächlicher Leidenschaft. Wir besitzen aber in der Tat einen Meister, der alle diese Eigenschaften und Einflüsse in sich vereinigt, nämlich den schon von Angeluzzi vorgeschlagenen und von Crowe und Cavalcaselle als Meister der Inkoronatafresken angenommenen Robert Oderisio von Neapel. Diesen betrachten auch wir als den Meister der Kapelle *a*. Der von ihm gezeichnete Gekreuzigte in der Franziskanerkirche von Eboli (Abb. 39) bietet eine so große Übereinstimmung in der Haltung der Figuren, den Gesichtern, den schlechten Verkürzungen, der schwarzen Umziehung von Augen, Nasen und Händen, den mangelhaften, aneinanderliegenden Fingern, der Art des Haares, dem leblosen deklamatorischen Ausdruck, daß ein Zweifel nicht wohl angebracht ist. Man vergleiche im Einzelnen den Leib Kristi mit dem des Sterbenden auf der letzten Ölung, die spitzen Engelsflügel auf der Kreuzigung mit denen auf der Priesterweihe und Vermälung, die leblose Faltengebung auf allen. Oderisio erscheint in Eboli wie in Neapel als der unter Jottos Einfluß stehende Schüler Simon Martinis. Von jenem sucht er die dramatische Kraft nachzumachen und bringt es doch nicht weiter als zu einem geräuschvollen Deklamieren; von diesem sieht er alle Einzelheiten ab, ja die Form des Rahmens, den er von der Krönung Roberts wiederholt. Der Kristuskopf des Triumfes der Kirche erinnert uns an Simon Martini, und so erscheint er in der Tat als der Vertreter einer Mischkunst, wie sie von jeher auf neapolitanischem Boden anzutreffen ist[2]). —

1) Die ganz formlosen schwarzen Umrißlinien, die sich hier zeigen, sind späte Übermalungen eines unkundigen Tünchers.

2) Der Einwand, er könne unmöglich im Jahre 1355 im Dienste der Anjoinen gewesen sein, da er erst urkundlich am 1. Februar 1382 von Karl III den sonst ziemlich freigiebig ver-

VI

Der auf Oderisio ausgeübte sienesische Einfluß braucht nicht allein auf Simon Martini zurückgeführt zu werden: noch andere sienesische Maler von Ruf lassen sich für Neapel belegen. So vor allem Andreas Vanni, der Rubens seiner Zeit, ein Höfling und Diplomat, dessen Anwesenheit am Hofe der Königin Johanna mehrfach urkundlich bestätigt wird. Johanna mochte ihn, dessen Lebenszeit verschieden angegeben wird (von 1320, 1322, 1332 bis 1414), in Avignon persönlich kennen gelernt haben. Schon 1354 erscheint er (wenn die Zahl richtig gelesen ist) als Maler und Hofgesind der Königin. In das Jahr 1383 fällt ein zweiter Aufenthalt in Neapel, wo er denn auch viel gemalt haben soll. Nachweisbar davon ist nichts. In Casaluce bei Aversa befand sich noch 1621 eine Gottesmutter, die in goldenen Buchstaben die Inschrift trug:

> ANDREAS VANNI DE SENIS MAGISTER PICTOR ET DOMESTICUS FAMILIARISSIMUS DOMNE IOANNE REGINE HIERUSALĒ ET SICILIE ME PINXIT AÑO 1355.

Johanna schenkte sie angeblich als Gegenstück zu einer uralten bizantinischen Gottesmutter, die, wie gewöhnlich, vom hl. Lukas gemalt sein sollte, und die noch heute höchste Verehrung genießt. (Das Bild befindet sich von Mai bis November in Aversa, S. Peter-a-Maiella, von November bis Mai in Casaluce, S. Maria-am-Schnee. Vgl. Nap. Nob. XI, 5 ff.): Vielleicht sind beide identisch. In Neapel geben Crowe und Cavalcaselle ihm das schöne kleine Dreiblatt der Minutolokapelle im Dom (Altar l., Abb. 40), das Venturi lieber dem Paul Johann Fei, der ja demselben Kreise angehört, zuschreibt. Das Mittelstück zeigt die Dreifaltigkeit, zu Füßen des Kreuzes Magdalena, links Maria, rechts Johannes, beide stehend. Auf den Flügeln im Giebel die Figuren der Verkündigung, links unter dem Brustbilde des hl. Paul der hl. Jakob d. Ä. und eine fürstliche Heilige (Katarina?), rechts unter S. Peter, der Täufer und der hl. Jänner. Auf der Rückseite soll sich das Wappen des Kardinals Heinrich Minutolo und die Jahreszahl 1412 befinden. Nach der Inschrift auf der Vorderseite links war dieser Kardinal-Erzbischof von Neapel der Besitzer der Tafel, las »zu Hause und außerhalb« davor die Messe und vermachte es sterbend 1412 der Familienkapelle, in der es noch heute steht. Hier leuchtet dies vorgerückte sienesische Werk, das in seiner Heimat nur zu den Arbeiten zweiten Ranges zählen würde, bedeutend aus seiner Umgebung hervor. Die Gestalten sind etwas formelhaft-leblos, die Farbe dunkel, die Lichter auffallend stark hervortretend. Die Falten sind gotisch gebrochen, die Augen schmal, die Finger lang, die Gesichter

---

liehenen Titel eines königlichen Hofgesindes erhalten habe, ist nicht stichhaltig. Die Belohnung kann ja sehr spät erfolgt sein, auch sind wir gar nicht für eine möglichst frühe, sondern eher späte Ausführung der Bilder. — Ein Johannes de Rodisio [Oderisio] wird 1387 von Maria, Mutter Ludwigs II, in das Amt eines Hofspezereihändlers (»cavarreti«) der Neuen Burg eingesetzt.

mit kleinem Munde, gerader Nase mit Lichtstreifen schauen gutmütig darein; Ohren mit langen spitzen Lappen; die Füße haben lange schmale Zehen; die Gewänder sind sienesisch gemustert, und der Rahmen ist mit gotischem Zierrat versehen.

Andere Arbeiten Vannis oder seiner Schule sollen die Fresken der Brankacciokapelle in S. Dominik darstellen. Sie befinden sich indes in einem solchen Zustande der Übermalung, daß man zwar noch die ursprünglichen alten Grundlagen als sienesische Anklänge vom Ende der 1300 erkennen mag, von einer irgendwie sicheren Zuschreibung aber absehen muß. Vielleicht sind die Fresken der Kapelle *g* der Inkoronata mit Vanni in Verbindung zu bringen; und seiner Schule gehört, so weit die reichliche Übermalung ein Urteil überhaupt noch gestattet, die gnadenreiche Muttergottes der Lorenzerkirche (Durchgang r., Abb. 41).

Vergleichen wir die Kreuzigung des Oderisio in Eboli mit dem Mittelstück des Dreiblattes der Minutolokapelle, so erscheint letzteres als die Vorlage für jene. Es ist der gleiche Krist mit dem Pelikanneste darüber, die gleiche Haltung des Johannes, dieselbe schmerzerfüllte Magdalena. Aber alles ist vergröbert, ins Gewöhnliche, ins neapolitanisch Geräuschvolle, ins Unsorgfältige gezogen. So wird Robert Oderisio als Maler der Inkoronatafresken (*a*) eine künstlerische Persönlichkeit, die sich zwar ebenso wenig, wie dies die meisten der Jotto- oder Martinischüler tun, zu ragender Höhe erhebt, die aber ihren eigenen Stempel trägt: es ist tatsächlich die neapolitanische Übertragung der Kunst Norditaliens, die vielleicht zu einer eigenen Entwicklung hätte gelangen können, wenn sie von fleißigen und tüchtigen Nachfolgern aufgenommen worden wäre. Daß dies nicht geschah, ist ja das Verhängnis Neapels in allen Epochen. Immerhin sollte man in Oderisio nicht nur den schwächlichen Nachahmer Martinis sehen, und gänzlich verschiebt man die Sachlage, wenn man ihn mit den Lügengespinsten De Dominicis, den »Gennaro di Cola«, »Simone de Napoli«, »Colantonio del Fiore« in einen Topf wirft. —

Aus der Inkoronata stammen drei jetzt im NM. befindliche Tafeln (84261, 84316, 84258, dort irrtümlich dem Neri di Bicci zugeschrieben), die sich den Fresken der Inkoronata anschließen, aber mehr in der zierlichen Art eines Verlichters. Sie sind sehr beschädigt und übermalt. Der Fußboden ist nur bei 84261 erhalten. Figuren und Hände sind in die Länge gezogen, namentlich bei den Frauen, deren Hände Spitzen mit feinen Nägeln zeigen. Die Kleider haben Goldsäume mit Buchstabenzierrat. Die Füße sind bis auf den linken des Paulus versteckt. Die Mitteltafel stellt eine Empfängnis dar: die hl. Anna hält vorn mit der Rechten die hl. Jungfrau im Arm, diese das Kristkind. Sie schaut etwas mürrisch darein; ein schwerer gelber Mantel bedeckt sie. Die sehr jugendliche Maria trägt dunkelblauen Mantel. Links Petrus mit weißem Haupthaar, das wie ein Topf aufsitzt, in blauem Untergewande, gelbem Mantel, die lange Nase spitz und herabgebogen. Rechts zieht der hl. Paul, die Rechte verdreht am Schwertgriffe, kampflustig das Schwert in hochrotem Mantel mit blauem Futter, der ein grünliches Gewand deckt, die Brauen in heiligem Zorne gefaltet. —

Nicht Oderisio, wohl aber ein anderer, geschmackvollerer Nachfolger der Sienesen, der indes auch mit der Kunst des Florentiners Nardo di Cione, Andreas Orkagnas Bruder, bekannt gewesen zu sein scheint, ist der Meister des Fresken im Korumgang der Lorenzerkirche. In der 4. Kap. r. sieht man oben links die Reste eines Bildes, das die Übertragung der Wundmale auf den hl. Franz durch den vielflügeligen Engel darstellt. Im Giebelfeld darüber ein großer Engel. Die folgende Kapelle, die bald Barrese, bald Barrile genannt wird, hat auf beiden Wänden die besser erhaltenen sechs Bilder aus dem Marienleben. In der 6. Kapelle endlich ist links der Kopf einer Gottesmutter (der Verkündigung?), rechts eine Heilige sichtbar. Die rechte Wand der Kapelle des Marienlebens, wie es mit der Goldenen Legende besonders durch Jottos Bilder der Arena volkstümlich geworden war, zeigt oben die Geburt Mariens, in der Mitte die Vermälung mit Josef, darunter die Geburt des Heilandes; gegenüber oben die Verkündigung, in der Mitte die Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte und die Anbetung der Könige (Abb. 42). Die langen schlanken Gestalten, der schwere unlebendige Faltenwurf wie auch die Gesichter erinnern an eine Werkstatt, die wie Oderisio vom Dreiblatt der Minutolokapelle ihren Ausgang nimmt. Unsere besondere Aufmerksamkeit nimmt die Vermälung in Anspruch (Abb. 43), weil sie uns den Vergleich mit Jottos Darstellung des gleichen Vorganges und mit der Hochzeitsfeier in der Inkoronata nahelegt.

VII

Die Fresken der Inkoronata haben uns bereits tief in die zweite Hälfte der 1300 hineingeführt; auch für den Schluß des Jahrhunderts finden wir noch einige Werke, die der Aufmerksamkeit des Kunstfreundes wert sind, wenn sie auch zum Teil nur mehr in schwer zugänglichen Resten vorhanden, zum Teil aber durch spätere Mishandlung so entstellt sind, daß von einem künstlerischen Genuß kaum mehr die Rede sein kann.

Eine der größten kirchlichen mit einem weiten Hospital verbundenen Anlagen Neapels, die sich der ganz besonderen Gunst der Anjoinen, wie auch ihrer Nachfolger, der Aragonen zu erfreuen hatten, war die alte Verkündigungskirche; zwei Mal ist sie untergegangen, und das ist besonders zu bedauern, da sie sehr reich an Schätzen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts war. Schon 1484 schreibt Ferdinand I dem Papste, sie sei „quasi ruinata“, und von 1513 bis 1536 verschwindet der Bau Sanzias (1343), der um fünf bis sechs Meter weiter nach Westen stand, als der heutige Bau (des Vanvitelli), unter einem glänzenden Neubau, der indes nach zuverlässigen Berichten noch manche Schätze der alten Kirche bewahrt hatte. Diese aber zerstörte leider der Brand von 1757, und was davon übrig blieb, wird von Vanvitelli nicht geschont worden sein. Dagegen entdeckte man im Jahre 1894 in einem Hause, das sich an der Westseite der Kirche befindet, Reste

des alten Baues vom Jahre 1343. Es ist die fünf bis sechs Meter hohe Wand einer Kapelle von 4 : 4,50 m, die mit Fresken bedeckt ist. Sie werden von Bertaux so beschrieben: »Auf dem Kapitell einer Ecksäule befindet sich das Wappen der Familie Mormile (schwarzer oder dunkelblauer Querbalken mit drei silbernen Amseln auf Goldgrund). Ein breites Band mit grünen, gelben und roten Gewinden hebt die Gewölberippen hervor, ähnlich wie in den Kirchen Umbriens und Toskanas. Auf der linken Wand sieht man Spuren von ganzen Heiligen mit erhöhten Heiligenscheinen. Die bemerkenswerteren Fresken sind indes die auf der Wand und dem Bogen. Zunächst sind da die himmlischen Heerscharen, die wie in Donna Regina einem Jüngsten Gericht gegenüber gewesen sein mögen. Unten steht in silberner gelber Rüstung und rotem Mantel der hl. Michael. Ein einst vergoldeter erhöhter Heiligenschein umgibt den jugendlichen Kopf mit großen Augen und kleinem Munde. Um das lange lichte Haar liegt ein schmaler roter Reif. Er durchbohrt mit der Lanze ein ziemlich unbedeutendes grünes Ungeheuer. Darüber sieht man in drei Reihen angeordnet Halbfiguren von Engeln. Zu unterst verscheuchen fünf, die über hellen Kleidern schmale gekreuzte Stolen tragen, mit Geißelhieben schwarze Teufelchen in Gestalt von Fledermäusen. In der Mitte befinden sich die ‚Herrschaften‘, als solche bezeichnet in dem wunderlichen Latein: ‚Corum Dominationes‘. Diese Engel sind aufrecht, soldatisch, antik in Panzerhemd gekleidet. Der eine hält das weiße Panier mit dem gelben Kreuze fest und hoch: bemerkenswerterweise hat der Künstler hier auf der Fahne des himmlischen Jerusalem das echte Jerusalemkreuz abgebildet, wie man es auf dem Wappen der Anjoinen sah. Ganz oben beten andere Engel in langen engen Röcken mit rotbekreuzten Schildchen am Gürtel, einem grünen Zweig in der Hand und grünen Blättern in den Haaren eine nicht mehr sichtbare Glorie an. Mit Ausnahme der ‚Herrschaften‘ hat es seine Schwierigkeit, die Engel mit richtigen Namen zu benennen und ihrem Range entsprechend einzuordnen. Andere Darstellungen der himmlischen Heerscharen, die im italienischen 1300 nicht eben häufig sind, wie die Malereien der spanischen Kapelle in S. Maria Novella oder die Bildnereien vom Grabe des hl. Peter des Blutzeugen in St. Eustorgio zu Mailand, geben eine andere Anordnung . . . Die genaue Datierung dieser Gemälde ist unbekannt. Sicher ist nur, daß sie der Zeit Johannas I angehören. Am besten reiht man sie wohl in die Fresken ein, die aus toskanischer Schule zwischen 1340 und 1380 in Neapel entstanden.« Da Bertaux hierzu nun aber die Inkoronata und die der Lorenzerkirche rechnet (die dem Orkagna näher ständen als dem Simon Martini), so kommen wir damit nicht weiter. Andererseits bringt er sie mit den Wandmalereien zusammen, die das Grab Roberts in der Klarakirche schmücken. »Die Bildnisse von Fürsten und Rittern, die den sitzenden Robert umgeben, sind mehrfach erneuert; aber zwei andere mehr rückwärts auf derselben Wand sind noch in ihrem ursprünglichen Zustande. Sie stellen die beiden Heiligen Ludwig von Frankreich und von Tulus dar. Ihre Ausführung ist weit trockener als in der Inkoronata, die Farbengebung ist dunkel und ohne Modellierung. Dasselbe findet sich auch bei den Fresken der Verkün-

digungskirche, nur ist der Ton der Kleidung viel lichter, der Gestalten mehr rosig. Wenn auch die Zeichnung weichlich ist, so beweisen doch die jugendlichen Figuren und die anmutige, fast weibliche Anordnung ihrer Haare eine Freiheit, die auf eine Zeit nicht vor 1370 weist. Alle Einzelheiten der Tracht sind echt toskanisch; allein der Gesichtsschnitt der Mehrzahl der Gestalten mit der aufwärts gerichteten Nase ist nicht toskanisch. Man möchte daher in diesen Bildnern die Arbeit eines in florentinischer Schule bewanderten Neapolitaners sehen.« —

Um die gleiche Zeit entsteht in Neapel ein mit dem Künstler und der Jahreszahl bezeichnetes Bild, das zunächst irrtümlich, dann in Verbindung mit Bestrebungen von der Art des De Dominici schon früh zu der heillosesten Verwirrung der neapolitanischen Kunstforschung Anlaß gegeben hat. Sie erfand und führte lange Jahre einen Künstler namens Colantonio del Fiore, dem man vier Werke zuschrieb, die ihn bald als einen Toskaner, einen schwachen Jottesken, bald als einen flandrisierenden Meister hinstellen und sein Leben von 1352 bis 1444 ausdehnen würden. Einen solchen Meister hat es nie gegeben, und seine Persönlichkeit setzt sich aus dem Maler Niklas Tomas von Florenz und einem Colantonio zusammen, dem wir später wieder begegnen werden (s. unten)[1]. Ersterer zeichnet ein Tafelbild in der (1313 gegründeten) Kirche des hl. Antons-des-Abtes, früher auf, jetzt hinter dem Hochaltar so: A. MCCCLXXI · NICHOLAUS DE FLORE PICTO. Aus Niklas Tomas kann aber niemals ein Colantonio werden, das ja auf Niklas Anton zurückgeht. Der Name des Florentiners ist außerdem auch dadurch bekannt, daß er sich auf der Liste der ersten Künstler befindet, die sich mit Josef Kasentino zur Gründung der Lukasgilde der Maler zusammenschlossen. Da dies bereits 1349, nach anderen sogar 1339 geschah, so datiert unser Bild vom Jahre 1371 aus der Spätzeit des Künstlers. Ob er jemals in Neapel war, ist nicht festzustellen; die Tafel kann ja sehr wohl aus Florenz bezogen worden sein. Unser Meister steht dem Orkagna nahe und gilt als Schüler von dessen Bruder Leonhard (Nardo di Cione), der 1345 auftaucht, 1366 tot ist, und bei dessen Testament unser Niklas Tomas zugegen war. Nardo malte bekanntlich die Strozzikapelle in S. Maria Novella aus und wird heute »der größte Florentiner Maler nach Jotto« genannt (Suida). Niklas Tomas' Neapler Werk bildete ursprünglich ein Dreiblatt. Da das Mittelstück 1,64 : 0,82 m, die Seitenflügel, die jetzt abgetrennt und zu Vierecken erweitert an den Seitenwänden des Kors hängen, aber 2,35 : 0,90 m messen, so ist das Mittelbild erheblich verkürzt. Auch sonst ist ihm empfindlich mitgespielt worden. Durch die Vergoldung des Hintergrundes verschwand ein weiteres Paar von Engeln, die mit den oberen einen reichen Teppich spannen, so daß sich der Aufbau ganz dem der Gottesmutter Orkagnas aus der ehemaligen Sammlung Somzée anschließt (Abb. bei Suida, Flor. Maler. 1905, Taf. II). Höchst würdevoll sitzt der hl. Anton da, die Rechte segnend erhoben, und hält mit der Linken ein offenes Buch auf dem Oberschenkel. Der kahle

1) Auch mag zu der Verwechslung ein Colantonio di Fiore beigetragen haben, der (im 16. Jahrhundert) am Marktplatze ein Krankenhaus stiftete.

Kopf ist mit reich verziertem Heiligenscheine umgeben, der weiße Bart fließt in weichen Wellen lang auf die Brust herab. Ein faltenreicher Mantel bedeckt die ehrwürdige Gestalt. Zu Füßen kauern zwei Engel, die auf Saiteninstrumenten spielen, zu Häupten erblickt man die geflügelten Brustbilder zweier anderer mit dem bezeichnenden dreieckigen Stirnband des Orkagna. Noch mehr mitgenommen sind die Seitenbilder, links die hh. Peter und Franz, rechts die hh. Johannes der Evangelist und Ludwig von Tulus in der Franziskanertracht mit einem roten Mantel darüber, der einen blauen Saum mit den Lilien der Anjoinen zeigt. —

In derselben Kirche (2. Kap. r., l. vom Altar) befindet sich die aus gleicher Zeit stammende Freske einer Gottesmutter in Halbfigur, das Kind stillend. Auch sie ist gründlich verdorben, verrät indes in der feinen Hand noch einen guten alten, vielleicht ebenfalls toskanischen Meister. —

Der gleichen Zeit reihen wir ein Werk ein, das sich versteckt in der arg vernachlässigten Kirche St. Peters-des-Blutzeugen (1. Kap. r., r. Wand) befindet. Es ist als Ausfüllung des Halbmondfeldes einem jener spanisch-flandrischen Bilder vom Ende der 1400 angeklebt, von denen noch die Rede sein wird, und stellt eine Krönung Mariens dar nebst einigen Heiligen in Seitennischen (links der Täufer und Magdalena, rechts Niklas von Bari und Katarina von Alexandrien), deren kleinere Figuren gegen die größeren des unteren Bildes, einer tronenden Gottesmutter mit Heiligen und Stiftern sogleich in die Augen fallen. Der Name der Kapelle als »Inkoronata« setzt das Bild damit in Beziehung. Sie entstand nach 1356, aus welchem Jahre der Ankauf einer Nachbarkapelle zur Vergrößerung der Kirche bezeugt ist. Das Jahrzehnt 1360—1370 würde als die Entstehungszeit unseres Bildes anzunehmen sein. Leider ist die Kapelle so dunkel, das Bild so hoch angebracht und derartig mit Schmutz überzogen, daß ein sicheres Urteil ausgeschlossen ist. Um die Mittelgruppe herum, der Heiland die Jungfrau krönend, befinden sich zu jeder Seite fünf musizierende Engel mit dreieckigem Stirnband. Alle Figuren sind mit verschiedenen liebevoll gepunzten Heiligenscheinen sienesischer Art versehen. Ebenso ist das Kleid der Jungfrau, unter dessen Vergoldung wie auch bei den Engeln noch die feine Punzierung sichtbar wird. Auch die stark überschmierten Gesichter lassen noch sienesische Eigenart durchblicken. Die Köpfe sind eher rund als länglich; die Finger der Gottesmutter sind sehr lang mit langen Nägeln, die Fleischtöne in den Schatten grünlich unterlegt, das Beiwerk der Heiligen, wie der Kreuzstab des Täufers, das Rädchen der hl. Katarina ist gesucht zierlich, alles Eigenheiten, die nach Siena weisen, insbesondere in den Kreis der Lorenzettinachfolger. —

VIII

Schließlich seien hier noch eine Reihe von Werken untergebracht, nicht, weil sie als in diesen Zusammenhang gehörig nachweisbar wären, sondern, um ihnen überhaupt einen Platz zuzuweisen, der mit den Merkmalen der Zeit einigermaßen in Einklang

steht. Es sind dies zunächst die Fresken der Loffredokapelle, von der bereits die Rede war. Soweit sie uns von einem flüchtigen Besuche in Erinnerung sind (sie sind nur bei Kerzenlicht sichtbar), sind es ziemlich rohe Machwerke vom Ende des Jahrhunderts. Eine nähere Prüfung war ausgeschlossen, da der Raum wegen eines Rechtsstreites seit längerer Zeit unzugänglich ist. —

Die zweite Kapelle rechts von St. Dominik war bis zur Mitte der 1800 mit gut erhaltenen Fresken bedeckt. Die Kapelle selbst ist ein Musterbeispiel für die Schwierigkeiten, die dem Forscher infolge der Namensänderung der Kapellen in Neapel begegnen. Im 13. Jahrhundert den Gattola gehörend, war sie dem hl. Andreas geweiht. Der Kardinal Rainald Brankaccio fügte dem seinen Lieblingsheiligen, den hl. Veit, hinzu, und im Beginne des 17. Jahrhunderts führte der fromme Bruder Alfons von Maddaloni hier zuerst in Italien die Feier der Neun Tage zu Ehren der Geburt Mariens ein, woher die Kapelle den Namen der Jungfräulichkeit oder der Neun-Tage erhielt. Als Heiligen aber gab er ihr den eben (1601) von Klemens VIII. heiliggesprochenen Raimund von Pennafort, nach dem sie noch jetzt hie und da benannt wird. Endlich kam sie 1735 noch zu allem Überfluß in den Besitz der Brankacci-Karpino, so daß sie auch mit deren Namen belegt wurde[1]).

Die Wandbilder der Raimundkapelle sind zuletzt 1849 so gründlich übermalt worden, daß eine sichere Beurteilung nicht mehr möglich ist. An der Wand links findet sich eine Kreuzigung, die noch am wenigsten entstellt erscheint. Der Körper des Heilandes ist unschön und langgezogen. Neben Maria und Johannes befindet sich links und rechts ein Tor mit dem hl. Dominik (links) und dem hl. Vinzenz. Die Gestalten rücken das Werk in die Nähe der Fresken der Lorenzerkirche. Das Mittelbild soll nach Schulz Johannes vor einem Altare darstellen, wie er von zwei Engeln emporgehoben wird, deren schöne Zeichnung er rühmt; Celano sieht nur einen Alten in Verzückung zwischen zwei Engeln, alle drei mit Heiligenschein. Links kommt ein Bischof mit einer Menge Volks hinzu, und er erblickt das Wunder mit natürlich ausgedrücktem Erstaunen, rechts sieht man einen Altar mit der Inschrift JOVE EVA (?), woraus man schließt, daß es sich um Johannes den Evangelisten handelt. Seine Marter in Gegenwart Neros, der unter einem Bogen sitzt, vermittelt uns das obere Bild. An der Wand rechts befinden sich drei Bilder aus dem Leben der hl. Magdalene, der die Kirche vor dem hl. Dominik geweiht war. Das untere ist durch ein modernes Grabmal ganz zerstört und stellte Kristus in Betanien dar, Magdalena dem Heiland die Füße salbend und mit ihrem Haare trocknend. Darüber erscheint ihr der erstandene Heiland in schöner Landschaft; auch hebt Schulz die großartige

1) Durch die Verbindung mit Alfons Maddaloni wurde sie dann auch mit der ersten Kapelle rechts, die der hl. Maria Magdalene geweiht ist, verwechselt, die im Besitze der Brankacci-Glivoli ebenfalls Brankacci-Kapelle genannt wird! Bei der Ausmalung der Magdalenkapelle 1850 mußte aus ihr die Wiederholung des Jüngsten Gerichtes des Michelangelo (1534—41) weichen, die Marcello Venusti im Auftrage des Kardinals Farnese ausführte (jetzt im NM., vgl. unten).

und edle Haltung, ebenso die gute Zeichnung hervor. Ganz oben und vollständig übermalt kniet die Heilige mit aufgelöstem Haar, das den nackten Körper bedeckt, die Hände zu einem Trostengel erhoben, der ihr auf einem Felsen erscheint. Rechts und links vom Fenster sehen wir den hl. Onofrius und den hl. Johannes den Evangelisten; darüber halten zwei Engel ein Wappen: Alles in Allem scheinen sie bereits in die 1400 zu gehören. —

Ein Rätsel, das auch spätere Zeiten schwerlich mehr lösen werden, bilden die mit Öl übersudelten Wandbilder der Minutolokapelle des Doms. Sie gehen wohl in verschiedene Zeiten zurück, sind aber schwerlich vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden, wie noch Schulz wenigstens von einem Teile annahm[1]). Seine Beschreibung ist im übrigen auch heute noch zutreffend: »Alle Teile der Kapelle sind neu gemalt und keiner ist von modernen Sudeleien unversehrt geblieben. Die Kapitäle sind alle blau und rot und die vorspringenden Teile, besonders an den Blättern, sind vergoldet. Die Säulchen und Rippen der Decke sind mit farbigen Streifen verziert und geben allerdings noch eine Idee jottesker Ornamentierung. Die Kreuzgewölbe sind mit abscheulich schweren und plumpen Schmierereien verunstaltet; nur hier und da, so an den Tronen, worauf die Heiligen sitzen, schimmert ein Rest der alten Malerei hindurch. In dem einen der acht Triangel des vorderen Gewölbes . . tront Kristus . ., zur Seite sitzt eine andere Figur; in den zwei zu jeder Seite sitzen in jedem ein Paar abscheulicher Engel, ebenso in den vier mittelsten des ganzen Raumes derartige Profeten oder Evangelisten . . In einer Abteilung über dem Eingange sitzen ein heiliger Dominikaner und ein heiliger Franziskaner, an deren Gewändern bei sonstiger entsetzlicher Verunstaltung sich noch einige Spuren alter Anordnung vorfinden. An der Wand, dem Eintretenden rechts, ist fast nichts mehr erhalten. Alles ist auf das Unbarmherzigste übertüncht und dann noch verwischt, so daß sich selbst die Gegenstände nicht mehr klar darstellen. Wahrscheinlich gehören sie jedoch, wie die Gemälde auf den anderen Wänden der Geschichte des hl. Petrus an, so über dem Eingange in zwei Reihen übereinander. Auf der Wand links vom Eingange . . . ist Rom und das . . . ‚quo vadis?‘ dargestellt . . .; daneben, wie sich Petrus und Paulus vor ihrem Tode begegnen und sich umarmen . . . Die Architektur der im Hintergrunde sichtbaren Stadt hat überhobene Rundbögen. Darunter ist die Kreuzigung des hl. Petrus dargestellt . ., daneben die Enthauptung des hl. Paulus. Unten an der Brustwehr befinden sich zu beiden Seiten des Schiffes je zwei Reihen Bilder über-

1) Die Wahrscheinlichkeit spricht für den Kardinal Heinrich Minutolo als Stifter des größeren Teiles der Fresken, denselben, den wir als Besitzer des Dreiblattes Vannis (S. 63) kennen lernten, und dessen Denkmal Baboccio errichtete. Er wurde 1389 Erzbischof von Neapel und verließ dann die Stadt auf immer. Die älteren Fresken würden also vermutlich vor dieser Zeit entstanden sein. Nicht so dagegen die des Kors hinter dem Altar. Denn dieser wurde erst errichtet, nachdem am 28. Februar 1402 die Erben des Martuccello Minutolo der Gemalin Karl Minutolos, Isabella Romano für den abwesenden Kardinal die Erlaubnis zum Erweiterungsbau durch den Kor gegeben hatten. Heinrich starb 1412.

einander: rechts oben sechs Bilder von Heiligen durch verschlungene Kreise in alter Anordnung des 13. [?] Jahrhunderts aneinander gereiht .. In der Nische rechts der kleinen Sakristei gegenüber sieht man einen segnenden Bischof, neben ihm eine kleinere weibliche Figur mit einer Kugel [Börse?] in der Hand in späterem Karakter, wohl S. Nikolaus und eine der durch ihn geretteten Jungfrauen. Darunter eine Verkündigung. Auf der Eingangswand sieht man rechts zwei sehr schlechte Engelsgestalten; links oben zwei anmutige Gestalten im Geiste des 15. Jahrhunderts, S. Franciscus und S. Klara. Die Gesichter haben überaus anmutige Formen ... Unterhalb ... ziehen sich die knienden Gestalten der Minutolo [bis 1462] in einförmig wiederkehrender Anordnung um die ganze Kapelle hin. Die Männer sind alle mit Helmen bedeckt; einige haben über denselben noch die Helmzier der Stierhörner ... Alle diese Bilder sind aus einer und derselben späten Zeit und dann auf die gewissenloseste Art übersudelt worden [1842!]. Die Wandgemälde im Korabschlusse sind zwar auch übermalt, aber doch so, daß der ursprüngliche Karakter mehr durchschimmert, als bei den meisten übrigen. Jedenfalls sind sie aber erst in der Zeit nach Jotto, wohl noch im 14. Jahrhundert entstanden [s. oben]. In dem Korgewölbe laufen fünf Rippen in der Mitte zusammen ..., der Grund ist blau; darin schweben rote Cherubim- und Engelgestalten. Über dem Grabmale zur Linken von dem Eintretenden ist die Jungfrau mit dem Kinde dargestellt ... Zwei hl. Jungfrauen, eine davon, die hl. Katarine, mit Krone und Rad, stehen zur Seite. Über dem Grabe auf der entgegengesetzten Seite schwebt Kristus in der Mitte, neben ihm Moses und Elias. In jeder der zwei Spitzbogennischen zunächst der Mitte sind mehrere Darstellungen ... übereinander gemalt. Links vom Eintretenden ist oben das Abendmal dargestellt. Die Jünger sitzen in einem Kreise um einen Tisch herum, Judas mit einem schwarzen Scheine. Die bei geringer Übermalung recht gut kenntlichen Apostelfiguren sind nicht von hohem Werte. Darunter die Gefangennahme, Kristus von Judas umarmt. Petrus hat dem Malchus das Ohr abgehauen, wird aber von hinten von einem Schergen festgenommen; gleichfalls gut erhalten. Darunter die Geißelung, eine ziemlich rohe Darstellung ..., darunter die Kreuzigung ganz nach jottesker Darstellungsweise. Kristi Haupt mit blondem Haare hängt nach einer Seite über. Auf einer Seite steht Johannes der Evangelist mit blondem Lockenhaare verzweiflungsvoll emporblickend; hinter ihm mehrere andere Gestalten mit scharf ausgeprägten Gesichtern. Auf der anderen Seite fällt Maria in Ohnmacht ... Auf dem entsprechenden Felde der andern Seite sieht man zuoberst den Ölberg, Kristus knieend, vorn drei schlafende Jünger. Das Bild ist nicht übermalt, aber auch so ohne bedeutenden Kunstwert. Die Kreuztragung und darunter die Auferstehung. Der in einen großen gelben Mantel gehüllte Kristus entsteigt nach der gewöhnlichen Darstellung dem Grabe. Auf demselben an der andern Seite der Engel gegen die drei hinzutretenden Frauen gewendet ...«

Es mag gestattet sein, bei diesen letzten Werken daran zu erinnern, daß sich der Bildhauer Baboccio selber als Maler bezeichnet, und daß hier eine gewisse

Verwandtschaft mit den Fresken über dem Altar des von ihm geschaffenen Pennagrabes in S. Klara (r. vom Eingang) vorhanden ist, soweit die arg verdorbenen und durch Weihegeschenke fast unsichtbar gewordenen Bilder ein Urteil zulassen. Dargestellt ist dort eine Dreifaltigkeit: Gottvater hält den Gekreuzigten, zwischen beiden schwebt die Taube des hl. Geistes (Abb. 44). Der Gottvater ist wohl nicht allein durch Übermalung zu dem schmunzelnden und grinsenden Alten geworden, der nur zu sehr dem gewöhnlichen Empfinden dieses unfeinen Machers entspricht. Der Gekreuzigte macht den Eindruck eines gewollt altertümelnden Werkes, das auf Vorbildern der 1300 beruht. Oben tront fast unsichtbar unter einer Art Zeltdach die Muttergottes, die rechts und links von den knieenden Anton und Onofrio Penna verehrt wird. Wenn irgendwo, so finden wir hier den neapolitanischen Einschlag lebhafter und geräuschvoller Gewöhnlichkeit, der sich seit Odorisio noch um ein bedenkliches Maß gesteigert hat. Baboccios Kunst weist nicht vorwärts, sondern zurück, und wiederum müssen wir mit dem neuen Jahrhundert, das uns das Ende der Anjoinen und die Kämpfe um ein neues Herrschergeschlecht bringt, frische künstlerische Kräfte von auswärts erwarten, die auch auf Neapler Boden die Zeit der Frühauflebung vorbereiten.

IX

Es ist wohl billig, hier den Namen eines neapolitanischen Meisters zu erwähnen, der zwar in seiner Heimat keine Werke, dafür aber beachtenswerte Beispiele seiner Kunst in Pisa zurückließ. Es ist dies Johannes Peter von Neapel. Im Spital von S. Klara zu Pisa findet sich eine Gottesmutter mit Kind auf dem Trone zwischen dem Täufer und S. Augustin (rechts), dem Evangelisten Johannes und S. Klara (links), im Mittelgiebel eine Dreifaltigkeit, in den Seitengiebeln die hh. Markus und Lukas, an deren Stelle ursprünglich die Verkündigungsfiguren waren, während die Apostel wohl an die Staffel gehören. Das Bild wurde am 27. April 1402 den Meistern Martin Bartolomäus und Johann Peter in Auftrag gegeben; letzterer sollte die Figuren, ersterer das Übrige anfertigen, das Ganze in acht Monaten. »Der Ausdruck ist kleinlich, die Bewegung hart und trocken, die Formen mangelhaft, besonders die Gelenke und Glieder, streng die Gewandung, eng und winklich die Falten, die Farbengebung des Fleisches zu rot, die Töne stark und schillernd, die Kleider mit dunkeln Umrißlinien« — alles Eigenheiten, die den Neapler nicht verläugnen. Ein anderes Bild Johann Peters befindet sich im Museum zu Pisa (Saal VI) und stellt eine große Anbetung des Gekreuzigten dar. Es ist in Tempera gemalt und nicht ohne monumentale Größe. Eine zweiteilige Inschrift teilt uns mit: FACTUM FUIT TENPORE SORORIS CLARE PRIORISSE ISTIUS MONESTERI ANNO DOMINI 1405. FIERI FECIT STEFANUS LAPI DOMINI LAPI. ROGHATE DEUM PRO EO. IOHES PETRI DENAPOLI PINSIT. In der Mitte hängt der Gekreuzigte mit übertrieben ausgeprägten Formen in graugrünen Tönen auf blauem Grunde.

Das weiße Lendentuch geht bis an die Knie. Die Füße sind in lange Zehen verzerrt, die Knie hart gebogen. Das Kreuz umklammert mit inbrunstiger Heftigkeit der in eine schöne braune Mönchskutte gekleidete hl. Franz. Sein Gesicht ist mit dem Ausdrucke leidenschaftlichen Schmerzes hart und übertrieben. Rechts die Hände heftig gefaltet, mit großem Munde, flüchtender Stirn, langen Zehen reckt sich die hagere Gestalt des Lieblingsjüngers in gelbgrünem Untergewande und rotem Mantel mit rotgelbem Futter. Die Muttergottes gegenüber trägt dunkelroten Mantel mit grünem Futter und bezeugt die neapolitanische Freude an lauten Farben. Sie hält in harter Bewegung die Arme über der Brust gekreuzt. Die Falten liegen sorgfältig und nicht unnatürlich. Zu Füßen des Kreuzes knien in kleiner Gestalt der Stifter und sein Sohn (?). Selbständiger in diesem Werke als in dem mit dem Sienesen Martin Bartolomäus zusammen gemalten erscheint hier Johann Peter von Neapel durchaus als ein Nachfolger des Taddäus Bartolo.

X

Politisch bildet das 15. Jahrhundert für Neapel eine Fortsetzung der schweren inneren und äußeren Erschütterungen, wie die zügellose Regierung eines Ladislaus und einer Johanna II sie herbeiführen mußte. Trotzdem bleibt auch der letzten Vertreterin dieses ruhmlosen Geschlechtes das Verdienst, die Überlieferung des Hauses gewahrt und auch für die Pflege der Künste Zeit und Mittel gefunden zu haben, wenn auch die Anregung dazu meist aus unlauterer Quelle kam. Und auch jetzt wie immer bedarf man dazu fremder Kräfte! Neapel rieb seine Talente in unerhörten politischen Kämpfen auf oder verbrauchte sie in der alten Liederlichkeit ungezügelten Genußlebens. Nicht auf seinem Boden, sondern wieder im Norden, auf dem alten in steter Arbeit gepflegten Kulturboden Toskanas und der Lombardei konnte die neue Kunst aufleben, die nicht nur das XV., sondern alle folgenden Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag befruchtet. Soweit im Besonderen die Malerei in Betracht kommt, bezeichnen die Namen Masolinos und seines größeren Schülers Masaccio den Anfang dieser neuen Entwicklung in Toskana, und es ist ein glückliches Zusammentreffen, daß wir Proben dieser jungen kräftigen Kunst in ein Paar guten Bildern des Neapler Museums besitzen, die mit der Farnesesammlung dahin kamen (NM. 84 186 und 84 195).

In Neapel fällt ins erste Drittel der 1400 eine wenig beachtete Freske, die einen Dominikaner mit einem Stifter (rechts unten) darstellt und sich in der Vorhalle zur Kapelle des Gekreuzigten in S. Dominik (7. rechts, rechte Wand) befindet. Die Kapelle gehörte ursprünglich den Acerri, dann den Rosa, später den Marramaldi; der erwähnte Stifter stellt Karl della Gatta, Fürsten von Monosterace, einen bekannten Heerführer dar, der 1656 starb. Aus dieser Zeit ist auch sein der Freske hinzugefügtes Bild. Der Dominikaner dagegen ist der Selige Guido Marramaldo,

ein eifriger Vorkämpfer der Dominikaner, dessen Tod ins Jahr 1391 verlegt wird[1]. »Er verrichtete so viel Wunder, daß die Rosenkapelle, in der er anfangs begraben war, ihren Namen verlor und Kapelle des hl. Guido genannt wurde. Daher liest man denn auch in einer Urkunde im Archive von S. Dominik, eine Zizotta de Acerris habe dem Kloster im Jahre 1428 ein Landgut vermacht, damit die Brüder drei Messen für ihr Selenheil in der Kapelle des hl. Guido lesen sollten«. In einer Schrift vom Jahre 1672 wird uns dann mitgeteilt, daß die Verehrung dieses Seligen mit der Entfernung und dem Verstecken seiner Reste verloren habe, und die Kapelle zu ihrem alten Namen zurückgekehrt sei, was wohl auf einen Zwist der diese Kapelle beanspruchenden Familien zu deuten ist. Jedenfalls erfahren wir so viel, daß die Verehrung unseres Seligen um 1428 sehr groß war, und die um diese Zeit entstandene Freske mag das Ihrige dazu beigetragen haben. Sie ist auch jetzt noch trotz einer entstellenden Übermalung und mancher anderer Schäden beachtenswert. Der Selige ist mit scharf profiliertem Kopf, denen nicht unähnlich, die wir links in der Ecke der Marienkrönung des Bisuskio (S. 78 f.) kennen lernen werden, mit großer gebogener Nase, fein geschnittenem dünnlippigen, geistreichen Munde, kleinen stechenden Augen nach links gewendet in ganzer Figur dargestellt. Der schwarze in ein Paar steifen Falten gerade herabgehende Ordensmantel bedeckt das weiße Untergewand. Die halb erhobene Linke trägt einen weißen Beutel als Zeichen seiner vielgepriesenen Mildtätigkeit. Die in Brusthöhe befindliche Rechte hält das rote Kreuz, das er zu Lebzeiten um den Hals zu tragen pflegte. Die Hand ist jetzt verdorben. Der Heiligenschein (den er als Seliger nicht beanspruchen konnte) scheint ein späterer Zusatz zu sein. — Der Verfertiger dieses Bildes war kein Stümper; die feinen lebendigen Züge sind sicher hingesetzt und zeigen eine Beobachtung der Wirklichkeit, die das 14. Jahrhundert noch nicht kennt. Das knorpelige oben spitz zulaufende Ohr zeigt den gut beobachtenden und zeichnenden Realisten. Die Nägel (der rechten Hand) sind breit und natürlich. Weiß aufgesetzte Lichter erhöhen die Lebendigkeit des Ausdrucks. Das Bild wird seit De Dominici dem Anton Solario (»lo Zingaro«) zugeschrieben, wovon keine Rede sein kann. Eher könnte Bisuskio etwas damit zu tun haben, wenn auch die frühe Zeit dagegen zu sprechen scheint. —

Fremden Geist, wenn ich mich nicht täusche florentinischen, atmen auch die Freskenreste der 3. Kap. links im Dom, die von der Porta Maggiore hierher kamen. Links befindet sich der hl. Anton der Abt, rechts der hl. Hieronimus, in der Mitte überschmiert und nicht erkennbar Maria mit Kind, links und rechts zwei kleine Köpfe einer Verkündigung, ganz oben ein kleiner Gekreuzigter, der nicht dazu gehört. Besser erhalten als der durch Übermalung verdorbene hl. Anton ist der hl. Hieronimus mit ausdrucksvollem Kopfe von strenger Zeichnung. Die Augen sind länglich, aber gut offen, der weiße lange Bart fließt leicht herab, und sehr ausdrucksvoll ist der ziem-

---

1) Ein anderes Bildnis von ihm befindet sich in einem der Klosterräume zwischen denen des hl. Dominik, hl. Vinzenz und hl. Raimund v. Pennafort. (Perrotta)

lich große Mund. Ein roter Mantel fällt über das weiße Unterkleid. Die gut gezeichneten lebendigen Hände halten ein schwarzes Buch.

In das erste Drittel der 1400 fällt ein kleines Bild, das nach Kugler und Schulz im Kor der Kirche der Kamaldulenser oberhalb Neapel sein soll, mit PETRUS DOMINICI DE MONTEPULITIANO MCCCCXX gezeichnet ist und eine von Engeln gekrönte Muttergottes mit dem Kristkinde darstellt. Ich habe dies Bild nicht gefunden und setze daher Schulzens Beschreibung hierher. Danach ist es auf Goldgrund gemalt. Die Jungfrau sitzt auf einem Trone, der mit einem roten Tuche bedeckt ist, und hält das Kind im rechten Arme; den linken legt sie auf das Knie. Zu jeder Seite stehen zwei blondgelockte Engel nach vorn von wunderbarer Lieblichkeit, die vorderen in rosa und brauner Gewandung mit gekreuzten Armen betend, die rückwärtigen mit Harfe und Handgeige kniend. Das Gesicht der Jungfrau ist etwas verwaschen, der Ton hellgelblich. Die Nase ist etwas spitz und die Augen haben nicht den eigentümlich jottesken Schnitt. Die Engel sind dunkler im Ton. Die Zeichnung ist unvollkommen, aber der Ausdruck von göttlicher Einfachheit und Anmut. Das Kind streckt die Hände wie segnend nach der Gemeinde herab. Maria hat ein altertümlich goldenes Unterkleid und darüber einen grünen Mantel mit goldenen Sternen. Über ihr halten zwei schwebende Engel eine Krone. Goldgrund, Heiligenscheine, Kleidersäume und Ärmel sind reich, auch mit Inschriften, verziert. Das alles ist sienesische Art, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir unsern Meister Peter Dominik von Montepulciano in die Schule und Nachfolge der Andreas Vanni, Johann Paul, Bartel Fredi, Taddäus und Dominik Bartolo einreihen: dafür spricht der Gegenstand, die musizierenden Engel ganz ebenso wie die Ausführung. Sonst wissen wir nichts von ihm, auch nicht, in welchem Verhältnis er etwas zu Marko von Montepulciano stand, den Vasari als Schüler des Lorenz Bicci (1488) anführt. Die Bemerkung Schulzens, das Bild rühre wohl von dem Meister „eines in der Kapelle zu S. Giovanni a Carbonara vorhandenen und vielleicht auch einiger in der Capella Minutolo in der Kathedrale befindlichen her“, ist zu unbestimmt. Sollte aber mit dem letzteren das S. 63 besprochene Dreiblatt gemeint sein, so würde das mit dem oben bestimmten spätsienesischen Kreise zusammentreffen.

XI

Die Fahrstraße von Neapel zu dem schönst gelegenen Kloster der Welt, nach Kamaldoli, endet bei Nazaret, einem kleinen Orte am Nordrande des Höhenzuges, dessen Ausläufer Kamaldoli krönt. Hier findet sich unten am Abhange innerhalb einer größeren Meierei eine fast zerstörte, dem Täufer geweihe Kapelle, die von älterer Gründung als das Kloster sein soll. Der türlose Raum ist jetzt weit hinauf mit dem vom Regen hereingespühlten Sande angefüllt; die Wände sind von Moder bedeckt; die darauf befindlichen Fresken werden in kurzer Zeit völlig dem Untergange

geweiht sein. Schon jetzt sind sie nur mehr mühsam zu erkennen: als sie 1864 von Camillo Guerra auf einer Wanderung zufällig entdeckt wurden, waren sie aber noch ziemlich gut erhalten und wären leicht zu retten gewesen. Es tagte auch zu diesem Zwecke eine Kommission, aber außer einem höchst fantastischen Berichte hat sie nichts zustande gebracht. Damals waren die Bilder noch umfangreicher. An der Altarwand erhebt sich über einem etwa 1,50 m hohen Sockel zwischen gerieften Pfeilern eine halbkreisförmige vertiefte Nische von etwa 1,75 m Höhe und 1,50 Breite (s. Fig. 9), vor der sich der Altartisch befand. Seitwärts davon (jetzt im Schlamme begraben) befinden sich zwei eben solche, aber niedrigere Nischen. Darüber erheben sich auf der flachen Wand rechts und links die Figuren der Verkündigung (*d*, *f*), und das Ganze wird von einem Rechteck mit der Kreuzigung gekrönt (*b*). Neben der Kreuzigung zeigt die Wand bei *a* den Täufer, bei *c* den hl. Bruno und den hl. Romuald. Auf der linken Seitenwand befanden sich vier größere Halbfiguren der hl. Luzie, der ägiptischen Marie usw.: davon ist nichts mehr zu sehen.

Die Kreuzigung (*b*): Die Füße gekreuzt, das Haupt zu seiner Rechten gesenkt, den Blick auf die unten zusammensinkende Mutter gerichtet hängt der Heiland an einem Kreuz mit kurzem Mittelstück und sehr langen Seitenarmen. Die zwei Marien fangen die Muttergottes auf. Gegenüber umarmt die kniende Magdalena mit stark gewelltem, in dünnem langen Strange herabhängenden Haar, langen schmalen Fingern und einem Heiligenschein mit kufischen Lettern den Stamm des Kreuzes (Abb. 45)[1]. Hinter ihr blickt Johannes mit gefalteten Händen, deren gleichmäßig starke Finger mit gemeinen Nägeln versehen sind, zum Heiland hinauf. Noch weiter zurück weist der bärtige Longinus mit dem dreieckigen Pileus auf dem Kopfe auf den Gekreuzigten, und aus dem Zeigefinger scheinen die in zwei Reihen gesetzten Worte zu fließen: HIC VERE FILIUS DEI EST, wovon nichts mehr zu sehen ist. Guerra behauptet auch, auf den Heiligenscheinen befänden sich die Namen in »gotisch-normannischen« Buchstaben, und auf dem der Magdalena liest er P. M. Maddalena, d. h. Pia Maria M., wobei Pia vielleicht den Namen der Stifterin vorstelle. Es sind indeß dekorative kufische Lettern ohne Bedeutung.

Die Nische darunter (*e*) bietet die Taufe im Jordan: Kristus segnet mit der Rechten und legt die Linke auf die Brust. Am Ufer sitzt in langem Untergewande mit kurzen breiten Ärmeln und einem großartigen Überwurf die ehrwürdige bärtige Gestalt Gottvaters, der beide Hände aufs Haupt des Sohnes legt. Von oben kommt der hl. Geist in Gestalt einer Taube, die dem Regenbogen des Friedens zwischen Gott und den Menschen entfliegt und Strahlen von Licht über das Haupt des Getauften gießt. Die Kleider des Heilands halten am anderen Ufer zwei Engel[2]). Gott-

1) Die Fotografieen dieser Fresken sind naturgemäß unbefriedigend. Die Abbildung gibt einen annähernden Begriff von deren bedauernswertem Zustande.

2) Hierzu zitiert Guerra D'Agincourt, Pittura T. LIX, 4 mit der gleichen Darstellung aus einem griechischen Evangeliar (darüber I. B. 1119). — Vasari meint, Verrockio habe zuerst die bei der Taufe helfenden Engel verwendet: sie kommen aber schon auf den neapolita-

vater hat geschlitzte Augen, helles Haar, weiße Augäpfel und eine gewisse naturalistische Kraft des Auftretens. Auch die beiden Engel rechts haben geschlitzte Augen in den rundlichen Köpfen, welliges hinter das Ohr zurückgestrichenes Haar, schlanke Nase, rundlichen Mund und Kinn. Der rechte ist noch ziemlich erhalten und eine schöne Figur in toskanischer Art.

Die Trapeze rechts und links von *e* sind mit dem Erzengel Gabriel (*d*) und der Jungfrau der Verkündigung (*f*) ausgefüllt. Maria kniet vor einem Pulte mit Büchern darauf. Am Rande sieht man in Schlaufen Feder und Federmesser. Über ihr wölbt sich ein blaues Zeltdach. Rechts blickt man in das Schlafgemach der Jungfrau: es hat eine Decke mit Fachwerk, das Vorderzimmer dagegen eine perspektivische Kassettendecke, wie denn überhaupt eine gewisse Linearperspektive geltend gemacht wird. — Gabriel beugt kniend die Arme auf der Brust. Er trägt ein weißes langes Gewand mit weiten Ärmeln und auf der Brust gekreuzten Stola. Auf dem Boden vor ihm steht das Liliengefäß. Auch dieser Raum hat Kassettendecke, das Nebengemach einfache Holzdecke.

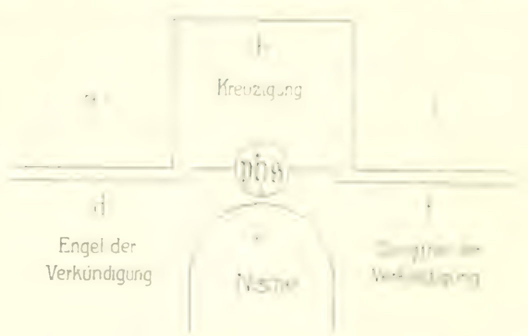


Fig. 9. Neapel. Nazaret, Fresken

In den kleineren unteren Nischen befand sich rechts die Halbfigur der Gnadenreichen Gottesmutter, die mit der Rechten das vor ihr stehende, mit langem Hemde und Schuhen bekleidete Kristkind hält. Es legt den Arm um den Hals der Mutter, die in der Linken einen Granatapfel trägt. Zur Seite je ein weißer kniender Engel in Anbetung. In der linken Nische sah man die Anbetung des Kindes: Maria kniet mit betenden Händen vor dem daliegenden Kinde, gegenüber blickt Josef auf einen Stab gestützt herab. Neben ihm befindet sich ein dürrer Baum, an dessen Zweigen ein Sack und eine Trinkflasche hängen, um die winterliche Reise anzudeuten. Auch hier sind rechts und links kniende Engel.

Von den Malereien, die sich zu beiden Seiten der Kreuzigung bei *a* und *c* finden, sind die von *a* vollständig zerstört: hier befand sich Johannes der Täufer. Rechts sehen wir den hl. Bruno und den hl. Romuald, Figuren, die erst im 17. Jahrhundert hinzugemalt sind.

---

nischen und römischen Katakombenbildern des 7. und 8. Jahrhunderts, ja schon auf dem Maximianssessel des 6. Jahrhunderts vor. Aus dem bärtigen Flußgott Jordan, der vom 5. Jahrhundert ab erscheint, wird spätet Gottvater (der indeß auch schon als solcher früh vorkommt): die Taube ist von Anfang an dabei, so daß sich so die Bestandteile der im 15. und 16. Jahrhundert wiederkehrenden Darstellungen der Taufe in der Form einer Art Dreifaltigkeit ergeben (Hans Baldung in Freiburg). Hier ist links wohl der hl. Johannes verschwunden? Vgl. die Vieltafel in Venedig, Akad. 21.

Die anderen Fresken, die schon Guerra ausgraben mußte, befanden sich an der linken Wand über einem Sockel von etwa 40 cm über dem Boden. Es waren Halbfiguren, ein wenig über Lebensgröße, und stellten die hl. Luzie in rotem Mantel, ein Buch in der Linken, ein Gefäß mit den Augen für den zudringlichen Geliebten in der Rechten, dann in zwei Gestalten den Täufer, unten in Fell gekleidet, Heuschrecken sammelnd, oben älter, kniend und anbetend; ferner die ägiptische Marie mit einer »gotischen« Inschrift; endlich den hl. Nikolaus mit dem hübschen Knaben dar, der Tasse und Gefäß hält, zu seinen Füßen zwei Kardinäle und den Papst Silvester, den der Heilige veranlaßte, zum Kirchenfrieden nach Nizäa zu gehen.

Die Entstehung dieser Bilder verlegten ihre Entdecker in das 13. Jahrhundert, denn Guerra las auf dem rechten Kreuzesarm die Inschrift MARCOMARTE FECIT MCC, die Kommission nur mehr den Namen ohne das FECIT. Einen zweiten Meister *T* mit der Jahreszahl (links) · 146 fand man auf der ägiptischen Marie und machte daraus einen Vorfahren des von De Dominici erfundenen Filipp Tesauro.

Alles das ist unhaltbar. Die Inschrift zeigt die Kursivschrift der 1600. Der Name des Marko Marte ist in der Neapeler Kunst dieses Jahrhunderts unbekannt. Im Übrigen haben wir es mit Fresken zu tun, die um die Mitte der 1400 entstanden sind. Besonders weisen darauf die baulichen Formen der Frühauflebung, die Perspektive und andere, vielleicht spanisch-flandrische Einzelheiten hin[1]).

XII

Die letzte größere Aufgabe malerischer Kunst vor Ausbruch der Kämpfe, die mit dem Untergange der Anjoinen und dem Einzuge des Spaniers Alfons I. in Neapel endigen, stellt die malerische Ausschmückung des Ladislausdenkmals und der Karacciokapelle dar, die Johanna II ihrem Buhlen weiht. Sie wird einem Mailänder Meister übertragen, Leonhard von Bisuskio (einem kleinen Dorfe südlich des Luganersees), der sie mit Perrineto von Benevent und anderen Gehülfen ausführt. Zwar hatte König Ladislaus selber einen »geliebten und treuen Maler« an seinem Hofe, einen gewissen Nardo, den Sohn des Meisters Andreas von Sulmona, der mit Johann von Amalfi, Alfons von Kardona und Niklas Rubikano (s. unten) in S. Peter-zu-Maiella Wandbilder aus dem Leben des Papstes Zölestin V. ausführte[2]) und vom Könige am 10. Mai 1407 zum Hofgesind ernannt wurde. Und dies waren offenbar heimische Kräfte: allein, Johanna zieht aus unbe-

1) Verlas Guerra Marcomarte für Jacomarte, und hätten wir in den Fresken von Nazaret noch eine Probe der Kunst des Jacomarte Baço vor uns? Die Frage wird wohl offen bleiben müssen. Erwähnt sei nur noch, daß der Verkündigungsengel auf der Rückseite der »flandrisch-neapolitanischen« Tafel mit dem König Robert im NM. einige Verwandtschaft mit dem von Nazaret verrät.

2) Die Kirche ist in Ausbesserung und daher unzugänglich. 1508 wurde sie so gründlich erneuert, daß schon damals jene Wandbilder zerstört sein dürften.

kannten Gründen fremde Künstler vor, und so wird das bunte Gewebe der frühen Malerei Neapels noch um den Mailänder Einschlag vermehrt.

Die Tätigkeit Leonhards in Neapel ist gut beglaubigt: Er bezeichnet sich im zweiten Geschosse des Ladislausdenkmals als den Maler der dort angebrachten Gestalten des Täufers und des hl. Augustin, ebenso wie als den Ausmaler der Karacciolokapelle und des Grabes darin. Unterm 19. August 1454 befiehlt Alfons seinen »Hausmalern« Leonhard von Bisuskio und Antonello del Perrino, 67 kastilische Königswappen für die prunkvolle Totenfeier des Königs von Kastilien im Dome von Neapel anzufertigen. 1456 erhält Leonhard mit Franz Alopa, Agnello Abbate und Minichello (Dominik) Battipalla 46 Dukaten für 920 Standarten und Banner als Kuchenschmuck bei einem Festmal; 1458 für Ausmalung und Vergoldung der »Camera degli Angeli« im Beverelloturm der Neuen Burg 100 Dukaten; und noch dreißig Jahre später tritt bei dem königlichen Maler »Magistro Leonardo de Bisurso de Mediolano« auf drei Jahre ein Lehrling ein. Es fragt sich, wann er nach Neapel kam. Das Ladislausgrab war schwerlich vor 1427 fertig, als man der Überlieferung nach die Karacciolokapelle zu bauen begann. Zweifelhaft ist auch, wann Leonhard das ebenfalls mit seinem Namen bezeichnete Miniaturenbuch zur Weltgeschichte (in Mailand bei C. Crespi) anfertigte. Man hält es für eine Abschrift der Entwürfe, die Justus de' Menabuoi von Padua für seine Fresken in der Augustinerkirche dort (Eremitani, 1380) angefertigt haben soll. Daß er diese schwerlich in Neapel kennen lernte, liegt auf der Hand. Man muß also einen längeren Aufenthalt Leonhards in Padua annehmen. Anderseits schließt man aus dem Umstande, daß unter den wenigen Personen, die Leonhard in seiner Weltgeschichte seit Karl dem Großen der Darstellung würdigt, Kaiser Friedrich I. und König Karl von Sizilien vorkommen, die ja beide für Neapel von hoher Bedeutung sind, die Bilder müßten in Neapel entstanden sein. Eine Lösung dieses Widerspruches würde darin liegen, daß man die Anfertigung des Buches in den Aufenthalt Leonhards im Norden zwischen die Zeit der Anjoinen und Aragonen einschiebt und das Buch etwa für Alfons ausgeführt sein läßt. Hiermit stimmt aufs beste die Technik der Miniaturen, die den große Figuren handhabenden Frischmaler voraussetzt, ebenso wie die aus den abgebildeten Bauten gewonnene Datierung 1436—42 (Brockhaus). Den Zusammenhang zwischen Padua und Neapel vermitteln die Augustiner, denen Leonhard nahe gestanden zu haben scheint[1]). Dagegen war Leonhard sicherlich nicht in Palermo, wo er nach Ansicht eines französischen Forschers das lange Zeit rätselhafte Wandbild des Totenreiters im Sklafanihause gemalt hätte. Des Rätsels Lösung liegt auch hier in der Beteiligung der unter flandrischen Einflüssen herangewachsenen spanischen Schule an der sizilianischen und Neapler Malerei, die sich ja aus dem Einzug der Aragonen hinreichend erklärt[2]).

---

1) Vgl. auch Antonello, Calvano von Padua.

2) Für das palermitaner Bild kommt die Schule des Katalanen Jaime Huguet (Sanpere y Miquel, Quatrocentistas Catalanes II, 16 ff.) in Betracht.

Der Familienname der Bisuskio war im Mailändischen schon seit dem 12. Jahrhundert verbreitet. Als Vater Leonhards wird der in Pavia und namentlich am Mailänder Dom als Maler beschäftigte Michellino dei Molinari von Bisuskio urkundlich beglaubigt; er wird auch Michellino von Pavia genannt. In der Kirche von S. Mustiola dort gab es ein Bild von ihm mit der Jahreszahl 1394. Im Jahre 1404, 1418 und 1420 wird er für Arbeiten im Dom, Glas- und Skulpturmalerei, erwähnt und heißt dort Maler und Obermeister für Glasmalerei. Nichts ist von alledem erhalten. Im Jahre 1421 wird dann unser Leonhard als sein Sohn und Schüler bezeichnet, der wie jener mit einem anderen Schüler im Dome an einem Altare der hh. Quiricus und Julitta malte. Da er seine Bezahlung von der seines Vaters gesondert erhält, war er vielleicht schon selbständig. Jedenfalls fällt seine Geburt so in die ersten Jahre des 15. Jahrhunderts. Michellino erscheint in den Domurkunden dann noch 1425 und 1429. Im folgenden Jahre war er vielleicht in Venedig, wo er, der als der ausgezeichnetste lebende Maler bezeichnet wird, dem Johann Alcherio das Rezept für ein wunderbares Ultramarinblau gibt. Auch 1439 und zum letzten Male 1442 erscheint sein Name in den Mailänder Dombüchern.

Die Leonhard in Neapel anvertrauten Arbeiten setzen einen fertigen Meister voraus: wir werden den Beginn seiner Tätigkeit dort also schwerlich vor dem Ende der Zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts annehmen dürfen; in Neapel muß er dann hoch betagt über achtzig Jahre alt gestorben sein[1]).

Auch über den Genossen Leonhards, Perinetto von Benevent finden wir später noch einige Notizen. Am 25. April 1454 erhält er 30 Dukaten für die Ausmalung des Kors von S. Marien von Anglona oder Agnone, in Neapel, die er mit der Geschichte des von einem Helden Sigismund getöteten Drachen schmückt. Der Name Agnone erinnert an die Schlange, die Legende an dfe Siegfriedsage. Die Kirche war von alter Gründung; sie wurde 1530 aufgehoben, die Nonnen des zugehörigen Klosters in das von S. Gaudioso gesteckt, die Gebäude in ein Frauengefängnis verwandelt. Nur die Gasse »della Serpe« bewahrt noch die Erinnerung an die alte ursprünglich am Rande von Sümpfen gelegene Kirche. Ebenso verschwunden sind Perinettos Sieben Freuden der Maria in der Verkündigungskirche, für die er am 3. März 1456 gezahlt wird. Am 22. März 1457 erhält ein Pierretto von Benevent, der unser Künstler sein dürfte, von Alfons auf Abschlag 14 Dukaten für weitere Malereien in der gleichen Kirche, den hl. Georg mit der befreiten Königstochter und den hl. Anton, sowie eine Gottesmutter mit dem hl. Michael und vier Engeln. Es muß ihm gut gegangen sein, denn am 29. September 1459 kann er sich ein Haus kaufen. — Von dem mit Leonhard zusammen genannten Antonello del Perrino wird weiter unten noch die Rede sein[2]).

---

1) Einen Verlichter Franz von Bisuskio finden wir 1490 als Franziskaner in Ferrara.

2) Auch ein Hoforgelspieler namens Perinetto von Venedig kommt 1443 am Hofe des Königs Alfons vor.

Was nun die Werke unsers Leonhard Molinari von Bisuskio betrifft, so erwähnten wir bereits die beiden Heiligengestalten, die er in dem Flügel des Ladislausdenkmals anbrachte, einen Täufer und einen hl. Augustin; unter letzterem befindet sich die Inschrift: LEONARDUS DE BISUCCIO DE MEDIOLANO [AURO] ORNAVIT (Schulz).

Weit umfassender ist seine Arbeit in der Karacciolokapelle; sie ist völlig bemalt und zwar so, daß sich in wagrechter Anordnung über einem hohen Sockel ein Fries zieht, den Perinetto mit Bildern aus dem Leben der berühmten Einsiedel des Augustinerordens schmückte, dem die Kirche gehörte. Wie hier schon inhaltlich die Arbeit des Guariento und des Justus de' Menabuoi in der Einsiedelkirche von Padua wiederkehrt, so weist auch alles Übrige darauf hin. Die drei geschlossenen Seiten des Eingangs und rechts und links davon, sowie die Wände zwischen den fünf Fenstern (die später bis auf zwei vermauert wurden) sind von Bisuskio bemalt, und zwar wird die Fläche über dem Eingang von einer einzigen großartigen Krönung Mariens bedeckt, eines Vorwurfes, für den Leonhard die schönsten Vorbilder ebenfalls im Norden vorfand, insbesondere in Padua die Krönung des Guariento, der sie über dem Eingang des Großen Saals anbrachte. Die übrigen Wände sind wagrecht zweigeteilt. Neben der Tür links befindet sich oben eine Verkündigung, unten Mariens Geburt, rechts oben Mariens Tod, unten der Gang zum Tempel. Auf den fünf Flächen zwischen den Fenstern sehen wir an jeder Seite vier Gestalten und zwar 18 Apostel und Heilige nebst Ser Jan Karacciolo und seinem Sohne Trojan.

Die Krönung Mariens (Abb. 46) ist Leonhards Hauptwerk, das sein Können vollständig erschöpft. Es ist mehrfach übermalt (1609, 1753 und 1821), im Ganzen aber noch gut erhalten. Die Anordnung hält sich ans Hergebrachte, und von einem Übergange in die Auflebung ist noch wenig zu spüren. In einem von geflügelten Engelsköpfen gefüllten länglichen Spalt erblicken wir zu oberst das Brustbild Gottvaters mit langem weißen Bart, großen, etwas kümmerlich dareinblickenden Augen, gerunzelter Stirn. Vor seiner Brust die (erneute) Taube. Darunter sitzt links die Jungfrau, rechts der Heiland, der die Hände segnend über der von einem neuen Heiligenscheine übermalten Krone Mariens hält. Diese beugt demütig den länglich geformten Kopf und hebt die gefalteten Hände. Den Rahmen des Vorganges bildet ein in die Höhe gezogenes Sechseck, dessen langen Seiten je zwei, dessen kurze je eine Gruppe von den hierarchisch angeordneten himmlischen Engelsscharen bildet. Es ist die Engellehre des sog. Dionysios des Areopagiten, die hier dargestellt ist. Sie war längst ein beliebter Vorwurf lombardischer Künstler. Balduccio hatte sie am Grabmal Peters des Blutzeugen in St. Eustorgio in Mailand angebracht; und auch hier finden wir anstatt der üblichen neun Ordnungen in Folge der simmetrischen Verteilung nur deren acht. Auch ein Nachahmer des Balduccio, der das Grabmal des hl. Augustin in Pavia (S. Pietro in Ciel d'oro) anfertigte, läßt die Serafim aus dem gleichen Grunde weg. In Neapel bringt es die seltsame Anordnung in der

Form der Mandel mit sich, daß die beiden unteren Gruppen mit den Füßen, die oberen mit den Köpfen zusammenstoßen. Die Körper der Engel sind schlank, die Köpfe rund und klein, die Bewegung der dicht aneinander gedrängten Scharen unfrei. Die vier Ecken, die nicht von den Engeln ausgefüllt werden, zeigen Heilige und andere Personen in verschiedenen Stellungen, meist in Seitenlinie. Ein frisches Streben nach lebendiger Bildnisähnlichkeit, der sich in der lombardischen Kunst früh geltend macht, zeichnet sie aus, und vielleicht vermittelt uns der bescheidene Beter ganz in der Ecke unten links das Bild unsers Meisters.

Die Bilder aus dem Marienleben fallen uns durch die massigen, perspektivisch unbeholfenen Gebäude auf, in deren Räumen sich die mehr wie Miniaturen dargestellten Vorgänge mit kleinen, nicht sonderlich lebendigen Personen abspielen. Welche Hilflosigkeit da noch herrscht, wird leicht offenbar, wenn man mit der Geburt Mariens (Abb. 47) z. B. Girlandajos Freske von Santa Maria Novella vergleicht (die sich in einer ähnlichen Anordnung entwickelt); und doch liegt zwischen beiden nicht mehr als ein halbes Jahrhundert! — Bemerkenswert ist ferner die Freude, die Leonhard an den kleinen lebendig und wahr gezeichneten Zügen des alltäglichen Lebens hat. Auf der Geburt Mariens wird in einer Fensteröffnung rechts das Festhuhn ausgenommen, wofür sich auch die Hauskatze angelegentlich interessiert; auf dem Dache spaziert eine andere mit einem gefangenen Vogel, der dem gleichen Bauer entstammen mag, das wir an der Wand der Altane sehen; auf der Vortreppe unterhalten sich geschwätzige Nachbarn, Hunde sitzen und liegen herum; eine Nachbarin bringt Huhn und Lamm der Wöchnerin, eine andere trocknet Wäsche in der üblichen Art des Südens am Fenstersims, eine andere trägt neue zu der auf dem Söller im Winde flatternden hinzu. Auf dem Tempelgang Mariens reitet ein Knabe Steckenpferd, ein anderer prügelt den Gespielen mit grünen Zweigen. Diese Vorliebe für das gemütvolle Kleinleben ist ein ganz allgemeiner Zug der lombardischen, ja der italienischen Kunst dieser Zeit. Schon Leonhards Vater Michellino wird die Liebhaberei für Tiere nachgerühmt, und ein alter Schriftsteller beschreibt von ihm ein Bild, das an derbem Wirklichkeitssinn die späteren Holländer weit hinter sich gelassen haben würde. Im gleichen Sinne hat man mit Recht auf Ottaviano Nelli, die Brüder Jakob und Lorenz von Sanseverino, die Zavatteri, den Maler des Saales im Erdgeschoß des Borromäushauses in Mailand, auf Gentile von Fabriano, Pisanello, Stefan von Zevio hingewiesen. Es ist dies besonders für Neapel zu betonen, weil sich darauf eins der Hauptbeweisstücke für die Annahme gründet, es habe in Neapel eine neapolitanisch-entwickelte »flandrische« Schule gegeben, deren Eigenart diese Vorliebe für die Wirklichkeit des alltäglichen Lebens sei. In Wahrheit hatte auch schon der mit nordischer Kunst bekannte Baboccio in diesem Sinne in Neapel gewirkt.

Eine besondere Betrachtung verdient Leonhards Tod der Jungfrau, einmal weil von dieser Darstellung eine ganze Reihe von gleichartigen Bildern, die sich in Neapeler Kirchen finden, ausgeht; dann, weil die im Allgemeinen tipische An-

ordnung — zu Häupten und Füßen Marias die trauernden Apostel, in der Mitte der von Engeln umgebene Heiland schwebend mit der Sele der Jungfrau auf dem Arme, Engelsköre darüber — hier noch durch eine seltenere Figur bizantinischer Erinnerung vermehrt wird. Vor dem Bette befindet sich nämlich der Teufel in Gestalt eines alten Farisäers, dem der Erzengel die Hände abhaut, damit er die Sele nicht erwischen kann, wie es das Athosbuch angibt: »Und ein Hebräer vor dem Bette hat abgeschnittene Hände, welche an dem Bette hängen, und vor ihm ist ein Engel mit einem entblößten Schwerte.«

Die Farbengebung ist licht und lebhaft: besonders das Blau der Mäntel, von jeher die Vorliebe der Lombarden, ist von greller Leuchtkraft und entspricht vielleicht jenem Rezepte seines Vaters und Lehrers, von dem oben die Rede war.

Der neue realistische Zug, der uns in den Bildnissen entgegentrat, entwickelt sich naturgemäß bei den Einzelfiguren der Heiligen, Apostel, Kirchenväter und der beiden Karacciolo der übrigen Wände. Hier ist in der Tat eine Kraft des Ausdrucks erreicht, die für die Zeit bedeutend erscheint und in Neapel vorher nicht seines Gleichen hat: Würde paart sich mit der Betonung der einzelnen Züge einer Persönlichkeit.

Daß alle diese Bilder von unserm Meister sind, beweist neben der stilistischen Gleichartigkeit die unter der Geburt Mariens angebrachte Bezeichnung: LEONARDUS DE BISUCCIO DE MEDIOLANO HANC CAPELLAM ET HOC SEPULCRUM PINXIT[1]).

Ebenso sicher wird der Einsiedelfries über dem Sockel durch die Bezeichnung, die sich unter dem ersten Bilde rechts befindet: PERINECTUS DE BENIVENTO PINXIT für Perinetto, vielleicht nach dem Entwurfe Leonhards, beglaubigt. Freilich ist nur dies erste mit einiger Sorgfalt hergestellt, und je weiter die Reihe geht, um so neapolitanisch nachlässiger wird die Ausführung. Bezeichnend für Perinetto ist die Haarbehandlung: es verläuft nicht weich und seidig, sondern in Drahtspiralen. Auch scheint er besonders die landschaftliche Seite seiner Bilder gepflegt zu haben, wie es denn den Anschein hat, als ob auch auf Leonhards Tempelgang die Bäume und die Wiese mit ihren Blumen von Perinetto herrührten. Leider sind auch diese Bilder mehrfach und unbarmherzig übermalt. Es sind sechs Darstellungen aus dem Leben der Einsiedel des hl. Augustin; auf jeder sind drei oder mehr Vorgänge vereinigt. Vermutlich zeigte die Vorlage die sienesische Landschaft mit ihrer eigenartigen Felsbildung. Mit rührender Einfalt gehen die kleinen, etwas verhuzelten Gestalten der frommen Brüder ihren Verrichtungen nach: dieser flicht Körbe, jener zieht mit Sack und Pack auf die Wanderschaft, ein Dritter ladet die schwere Last einem geduldig frommen Löwen auf, ein anderer schnitzt Löffel, trägt Holz, verdirbt dem Teufel sein Handwerk. Die Engel bauen den Einsiedeln ein stattliches Haus, das sich über Nacht vor den erstaunten Augen erhebt. Wie der Reiz eines schlichten Volksmärchens liegt

1) Auch die nackte Halbfigur des Serjanni mit gekreuzten Armen braucht man nicht auszuschließen.

es über den stillen Erzählungen: wir sind weit weg aus der schwülen Luft, in der ein Mann lebte und wirkte, zu dessen Verewigung diese Kapelle entstand; und künstlerisch sind wir ebensoweit weg von den Bildern, die einige Jahrzehnte später Benozzo Gozzoli von dem gleichen Gegenstand auf toskanischem Boden schuf. —

Wir werden von einem Meister, der so lange in Neapel tätig war, wie Leonhard, von vornherein annehmen dürfen, daß seine Tätigkeit mit den Arbeiten der Karacciokapelle nicht erschöpft ist, und uns nach weiteren umsehen. Wir geben ihm auch eine alte Freske in der Kirche von S. Peter-ad-Aram (Vorhalle links). Es ist eine der ehrwürdigsten, dem Kristentum geweihten Stätten Neapels, die nur durch den Ehrgeiz Roms verdunkelt wurde. Soll doch der Apostelfürst die Kirche selber auf seiner ersten Romreise gegründet, an dieser Stelle die erste Messe gelesen haben, nachdem er die hl. Kandida, deren Gebeine die Kirche birgt, und den hl. Aspren, den er zum ersten Bischof von Neapel machte, getauft hatte. Auch sie war wie S. Johann-von-Karbonara im Besitz der Augustiner[1]).

Die Freske stark übermalt und schlecht sichtbar stellt die erste vom hl. Peter in Neapel gelesene Messe dar. In großartiger Haltung hebt der Apostel die Hostie vor dem Altar in die Höhe, auf dem seine dreifach gekrönte Tiara liegt. Rechts kniet die hl. Kandida, links hinter dem Papst der hl. Aspren: im Hintergrunde sehen wir Neapel, die älteste Darstellung davon, die wir besitzen. Von der Neuen Burg erblickt man die niederen Türme der Ostseite vor dem Aufbau durch Alfons, der 1451 begann. Daß die Freske vor 1456 entstanden sein muß, beweist auch der Turm von S. Elmo, der darauf abgebildet ist, nach dem Berichte des sienesischen Gesandten Bindi im Erdbeben von 1456 aber zusammenstürzte. Die hl. Kandida stimmt namentlich in dem ausdrucksvollen Kopfe mit den großen schwärmerischen Augen, der schönen Wendung des Halses, den ausgezeichneten Händen mit langen Nägeln mit der Maria in der Karacciokapelle überein. Die auffallend langen Ohrzipfel und breiten Hälse der Männer finden sich hier wie dort (so bei dem aufwärts blickenden Geistlichen links). — Rechts an der Wand neben dieser Freske sind noch einige Reste eines nicht erkennbaren Bildes, auf der zwei Bischöfe dargestellt waren, die eine Tür öffnen. Dies bezieht sich auf die einst hier befindliche Tür, die nach einem alten von den Päpsten Silvester und Klemens IV stammenden Vorrechte der

---

1) Der Orden war seit uralter Zeit in Neapel ansässig, sollte doch der hl. Augustin auf der Flucht von Kartago nach Rom hier die Hauptkirche von St. Johann in Besitz gehabt haben. Die anderen Augustinerkirchen waren S. Agnello — von dem Begleiter des hl. Augustin auf der Flucht — und S. Peter-in-Piedigrotta. In der Neuzeit übernahmen die Franziskaner die Kirche von S. Peter-ad-Aram. Celano berichtet (III, 903), Alfons hätte den Papst Nikolaus V (1447—55), der unter den Augen des in Tivoli lagernden Königs gewählt wurde, gebeten, die Kirche den Augustinern vom Lateran zu übergeben. Er hätte dann seinen Hofmaler Leonhard von Bisuskio mit der Ausmalung der Altarkapelle des Apostelfürsten betraut, eine Annahme, die wir gelten lassen. — Beiläufig sei erwähnt, daß die Kirche für uns Deutsche auch als die Begräbnisstätte des Markgrafen Humbrecht von Brandenburg († 24. Juni 1528) bemerkenswert ist.

Kirche wohl in Erinnerung an den hl. Peter ein Jahr nach der Öffnung der Tür der Peterskirche in Rom im heiligen Jahre ebenfalls feierlich aufgetan werden durfte, der letzte Rest des dann von Rom gewonnenen Wettstreites um den hl. Peter. Auch dies Vorrecht gefiel den römischen Päpsten später so wenig, daß Klemens VIII (1592—1605) es ganz aufhob. —

Eine Arbeit des Bisuskio sehen wir auch in dem Reste einer Freske, die uns nach S. Johann-zu-Karbonara zurückführt und sich dort an der Eingangswand (rechts) befindet. Von dem ganzen Bilde sind nur mehr ein Engel (der Verkündigung?), links davon ein Täufer vorhanden, und auch diese sind übermalt. Auf einem neapolitanischen Fliesenboden zeigen die Fliesen die Lilien und Balken der Aragonen. Um den Kopf des Engels mit flatternden blonden Haaren legt sich ein Rosenkranz. Der Hals ist lang vorgeschoben. Er trägt eine Schriftrolle mit dem englischen Gruße. Das hellrote Kleid mit kufischem Buchstabensaum fällt in geraden, kräftigen Falten herab. Die Finger und Zehen sind lang und schmal wie bei den Heiligen des Ladislausdenkmals. Auch der Heiligenschein hat kufische Lettern. Johannes hat auffallend dünne, steife Arme und Beine, und die einfachen Querstriche für die Rippen beweisen keine Kenntnis der Aktmalerei, ebenso wie auch die Perspektive noch die mangelhafte Befangenheit der Fresken der Karacciokapelle zeigt.

Auch die beiden jetzt stark verblaßten Heiligen im Giebelfelde der äußeren Eingangstür, der hl. Augustin und der hl. Niklas von Tolentino, der berühmte Einsiedel der Augustiner, scheinen hierher zu gehören.

Von größerem Interesse sind die drei Holztafeln an der Altarwand von der benachbarten Kapelle der hl. Monika, die z. T. erweitert und verschmiert sind und ungünstig hängen. Sie sind alle drei auf Goldgrund gemalt. Die Mitteltafel zeigt eine Gottesmutter auf steinernem Trone in blauem Schleiermantel mit kufischem Saume. Das rote Kleid ist mit Gold geschmückt. Ein Engel links reicht ihr ein Gefäß, dem sie mit scharf gebogenen langen Fingern Kirschen (?) entnimmt. Der rechte Engel spielt die Triangel. Beide haben wulstig rotblondes Haar um den Kopf. Die Faltengebung ist gut. Das Kristkind mit nackten Unterschenkeln ist ziemlich ausgewachsen. Die lebendigen Augen sind noch leicht geschlitzt. Die Jungfrau blickt schüchtern befangen, hat lange, gerade Nase und einen in den Mundwinkeln herabgezogenen Mund. Wenngleich manches an toskanische Vorbilder erinnert, überwiegt doch der Eindruck, daß die Tafel in den Kreis des Bisuskio gehört. Die Heiligen zur Seite, links die hh. Filipp und Jakobus, rechts die hh. Johannes und Augustin sind übermalt und, weil nicht erreichbar, schwer zu bestimmen.

XIII

Das Mäzenatentum der italienischen Höfe des 15. Jahrhunderts ist keine Eigentümlichkeit dieser Zeit; es war vielmehr im Norden wie im Süden längst üblich und hängt mit der politischen Auffassung des Herrscherberufs eng zusammen. Auch

Alfons von Aragon setzte, als er endlich Neapel gewonnen und König Renat von Anjou das Feld geräumt hatte, nur die Übung der Anjoinen fort, wie diese in die Fußstapfen Friedrichs von Hohenstaufen getreten waren. Eine große Schar von Künstlern und Handwerkern, zu denen die Lieferanten von Stoffen aller Art kamen, dauernd zu beschäftigen und eine Unzahl von Gewerbetreibenden materiell vom Hofe abhängig zu machen, mit ihrer Hilfe den Glanz des Herrscherhauses namentlich auch durch die an Klöster und Kirchen geschenkten Kunstwerke so eindringlich wie möglich zu gestalten, entsprach nicht nur einer allgemeinen »Kunstfreudigkeit«, sondern in mindestens gleichem Maße kluger politischer Berechnung. Es ist der Ausfluß des sozialen Empfindens jener Tage, wie es die herrschenden Geister auffaßten, und so steht das Bestreben des »großmütigen« Alfons von Neapel nicht nur mit seiner künstlerischen Sinnesart im Einklang, sondern vor allem auch mit der Überlegung, auf diese Weise am sichersten im Neapeler Boden Wurzel zu schlagen. Wetteifernd mit dem Herrscher folgen naturgemäß der ganze Hof, die hohe Geistlichkeit, der reiche Adel und die Ritterschaft. Tatsächlich wird so Neapel unter seiner Regierung ein glänzender Mittelpunkt des Wirkens von Bildhauern, Baukünstlern und Malern, deren Namen einen guten Klang im ganzen Italien der Zeit haben. Pisanello schafft hier einige seiner besten Schaumünzen. An einem der glänzendsten Bau- und Bildwerke dieser Zeit, dem Triumfbogen, arbeiten römische, florentinische, lombardische Meister, Schüler des Donatello und Brunellesko von glänzendem Rufe. Die Neue Burg wird von hervorragenden spanischen Baukünstlern mit großer Pracht hergestellt, und ein französischer Mechaniker und Erzgießer wird im mannigfaltigen Dienste des neuen Herrschergeschlechtes alt. Für des Königs Bibliotek arbeiten emsige Schreiber und Verlichter aus Deutschland. Auch auf dem Gebiete der Malerei herrscht eine rege Tätigkeit. Nicht nur sind die Maler dieser Zeit gesucht als Vergolder und Färber der Werke ihrer Genossen, der Bildhauer; nicht nur fährt man fort, die uralte, echt italienische Kunst der Freskenmalerei zu pflegen: vom Norden her ist eine neue glänzende Technik ins Land gedrungen, und mit ihr verbreitet sich auch eine neue Auffassung der malerischen Vorwürfe, die sich von ihrem Mittelpunkte Flandern aus über ganz Europa ausbreiten. Ungezählte Aufträge ergehen vom Hofe: von der Ausmalung von Prunksälen, Kirchen, Kapellen und Klosterhallen, der Anfertigung von frommen Tafelbildern, bis zur Wappenmalerei, Bannern und Schabracken, Ausstattung prunkhafter Feste, zur Buchmalerei und zum Entwerfen von Teppichen.

Es ist diese Vielseitigkeit der künstlerischen Tätigkeit, der von allen Seiten hereindringende fremde Einfluß, der diese Periode der Neapeler Malerei besonders schwierig gestaltet. Dazu kommt, daß nur wenige Werke jener Tage in gutem Zustande erhalten und an Ort und Stelle geblieben sind. Schon nach einem halben Jahrhundert zerfiel das Reich Alfons, und ebenso schnell wie sie entstanden waren, stoben die Werke der Kunst in alle Welt auseinander, so weit sie zu transportieren waren. Allein der französische König Karl VIII, der nur wenige Monate (1495) in

Neapel war, brachte eine Beute heim, die 87000 Pfund wog, und dachte sogar daran, die Erztüren des Wilhelm Monako von der Neuen Burg mitzunehmen. Fast die ganze überaus reiche Bibliotek der Könige Alfons, Ferdinand usw. wurde nach Frankreich verschleppt, so daß wir dort das Material zu einer Untersuchung über die Neapler Buchmalerei suchen müssen. Aber schlimmer noch als dieser einmalige heftige Aderlaß wirkte der Jahrhunderte andauernde Raubbau der spanischen Statthalter Neapels: in den spanischen Königsschlössern wird man noch ungezählte Denkmäler der künstlerischen Tätigkeit Neapels aus dieser und späteren Epochen antreffen, namentlich Tafelbilder der Malerei jener Tage, die ja am leichtesten zu entfernen waren.

So ist Neapel an malerischen Werken dieser sonst so reichen Zeit arm geworden, und was noch vorhanden ist, befindet sich meist in einem sehr traurigen Zustande. Dazu kommt die an und für sich verwickelte Frage nach dem Einflusse der **nordischen Kunst** auf die italienische im allgemeinen, die neapolitanische im besonderen. Die Unsicherheit der Quellen; der Eifer aufrichtiger und unaufrichtiger Lokalforscher; der meist unkenntlich gewordene Zustand der in Frage kommenden Werke selbst haben dazu geführt, eine eigene flandrisch-neapolitanische Schule anzunehmen, obgleich es noch Niemandem gelungen ist, weder die dazu gehörigen Werke näher zu bezeichnen und ihre Eigenart genauer zu bestimmen, noch zu erklären, wie sich gerade auf Neapler Boden, wo doch bisher weit schmiegsamere, verwandte Einflüsse mit den heimischen Kräften zu keiner eigenen neapolitanischen Kunstübung hatten verschmelzen können, innerhalb kurzer Frist das Wunder einer solchen Paarung ganz fremdartiger Stoffe, wie sie die flandrische und neapolitanische enthalten, hätte vollziehen sollen. Es wird sich denn auch ergeben, daß von einer solchen Schule keine Rede sein kann, und daß dieser Begriff aus der Neapler Kunstforschung zu streichen ist. Was man bisher damit bezeichnete, ist entweder rein flandrisch, flandrische Nachahmung oder aber, und dies ist besonders zu betonen, der von Spanien oder Sizilien aus nach Neapel eingeführte spanisch-flandrische Stil.

Die ganze Frage ist eng mit einem Namen verknüpft, der wohl wie kein zweiter in der Neapler Kunstgeschichte unheilvoll gewirkt hat, dem des vielgenannten Colantonio von Neapel[1]). Wir sahen, wie er aus der Bezeichnung auf dem Bilde in S. Anton-dem-Abte entstand. Nachdem nun aber dieser Irrtum endlich erkannt und erledigt war, ging die in bezug auf Neapler Dinge nicht mit Unrecht mißtrauisch gewordene Kritik dazu über, den ganzen Colantonio aus seinem Dasein hinauszubeweisen, und auch den zuverlässigen Gewährsmann Summonte zu behandeln, als ob seine Angaben nicht mehr Vertrauen verdienten als die des Fälschers. Dadurch ist aber die Frage erst recht verwirrt geworden. Daß Nikolaus Tomas ein Florentiner des 14. Jahrhunderts war, kann doch nicht ausschließen, daß es einen Nikolaus Anton — denn nur daraus konnte ein Colantonio werden — in Neapel in der Mitte des 15. Jahrhunderts gegeben habe, wie Sum-

1) Vgl. S. 67

monte ausführlich berichtet. Wir lassen ihn daher pflichtgemäß am Leben, und versuchen, seine allerdings von allen bezeugten Werken entblößte Gestalt mit einigen, die ihm mutmaßlich zukommen könnten, zu umkleiden.

Die Bekanntschaft Neapels mit der neuen flandrischen Malweise wird auf verschiedenen Wegen vermittelt: über Frankreich oberflächlich durch König Renat, nachhaltiger über Spanien und Sizilien durch die Verbindung der Aragonen mit beiden Ländern. Von Renat berichtet Summonte, er habe, als er Neapel besetzt hielt (1438 bis 42), den Neapler Maler Colantonio, der seiner weiteren Ausbildung halber nach Flandern zu gehen wünschte, von der Reise zurückgehalten und sich erboten, ihn selber die Malweise der Nordländer zu lehren. Bei der dilettantischen Art des Königs, der sich selbst für einen großen Künstler hielt, klingt die Geschichte nicht ganz unwahrscheinlich[1]). Von König Alfons dagegen wissen wir, daß er ein eifriger Sammler von Kunstwerken war, und daß er mehrere hervorragende flandrische Werke besaß. So drei Bilder auf Leinwand von Roger von der Weiden, eine Gottesmutter, die über die Mißhandlungen des Erlösers weint; seine Beschimpfung und die Geißelung. Er hatte sie um den hohen Preis von 5000 Dukaten erworben, und was man daran besonders bewunderte, war, daß sich die Gestalt Kristi, obgleich in Haltung und Bewegung auf allen drei Bildern verschieden, im übrigen bis auf ein Haar gleich blieb. Da besonders betont wird, daß die Figuren lebensgroß waren, so stammen diese drei Bilder, die wohl zu einem Dreiblatt zusammengehören, aus der Zeit vor Rogers italienischer Reise (1449/50), nach der er zur Kleinmalerei in der Art der von Eick einlenkte. — Die Bilder Rogers blieben nicht in Neapel: 1524 vermutet sie Summonte im Besitze der Königin Isabella, der unglücklichen Gemalin des Königs Friedrich von Neapel in Ferrara, wo sich bereits ein anderes Dreiblatt dieses Meisters befand, die Kreuzabnahme mit der Vertreibung aus dem Paradiese und den Stiftern auf den Flügeln. Lionel von Este zeigte es dem Cyriacus von Ankona, als dieser ihn 1449 in Ferrara besuchte, und beide Werke teilten dann das Schicksal der Kunstwerke des Hauses Este. Das gleiche Schicksal hatten die flandrischen Gewebe, mit denen der König bei festlichen Gelegenheiten, so beim Besuche des Kaisers Friedrich III mit seiner Gemalin Eleonore in Neapel 1452 den Großen Saal der Neuen Burg schmückte. Es waren »sehr feine Wandtapeten, mächtige Stücke aus Wolle, Seide und Gold; darauf alles reich hergerichtete Figuren einer Geschichte, die man die Pastorella nannte. Auch hatte man sie nach besonderem Maße für die Neue Burg aus Flandern kommen lassen, und sie stellten einen großen Schatz dar«. Pastorelle hieß im 15. Jahrhundert wohl jede Liebesgeschichte, denn dargestellt war u. a. der Besuch der Königin von Saba bei Salomo. Summonte erwähnt auch, Sannazaro habe ein Bildchen des Peter Kristus besessen, jenes beliebten Nachfolgers der von Eick, der namentlich nach Spanien viele seiner Bilder lieferte. Von dem großen Johann von Eick selbst besaß Alfons ein Dreiblatt mit der Verkündi-

1) S. Anm. S. 96

gung, einem Täufer und dem hl. Hieronimus, außen dem Stifter und seiner Gattin, das er für Baptist Lomellino in Genua gemalt hatte. Es befand sich »in penetralibus« der Neuen Burg und ist spurlos verschwunden[1]). Auf derartige Werke wird man die große Vorliebe der neapolitanischen Malerei vom Ausgange des Jahrhunderts für diesen ihr bisher ganz gleichgiltigen Heiligen Hieronimus herleiten können, und unsere Notiz veranlaßte die frühere Forschung, das Bild dieses Heiligen, wie er dem Löwen den Dorn aus dem Fuße zieht (N.M. 84480), dem Johann von Eick oder doch seinem Bruder Hubert zu geben. —

Wie Alfons in den Besitz dieser Werke kam, wissen wir nicht; es ist aber mehr als wahrscheinlich, daß dies über Spanien geschah, wo sich der Einfluß der Flamen sehr schnell geltend machte. Früh schon finden wir denn auch in Spanien eifrige Nachfolger dieser Meister, und wenn wir nun auf Neapler Boden einer Reihe von spanischen Malern begegnen, so ist der Schluß zwingend, daß es sich dabei zum Teil wenigstens auch um Nachfolger der flandrischen Kunst wird gehandelt haben. Alfons I. beschäftigte Jakomart Baço (S. 78, 1. 98). Spanisch ist das Bauliche des Hintergrundes wie auch der Rahmen eines Zweiblattes mit der Verkündigung aus dem letzten Drittel der 1400, das sich leidlich erhalten im Kor der Verkündigungskirche von S. Agata-der-Goten befindet. (Spanische Malernamen aus späterer Zeit siehe unten.)

Alles das genügte aber nicht: man mußte sich auch flämische Meister nach Italien kommen lassen oder selbst in Künstlers Lande gehen. Roger wurde schon erwähnt, und von Justus von Gent und seiner Tätigkeit am Hofe von Urbino (1474) sind wir wohl unterrichtet. 1469 schickt Ferdinand von Neapel einen Mann mit ähnlichem Namen, den Sohn seines (Baseler) Unterhauptmannes vom S. Vinzenzturm »Johan Justo Pinctor« nach Brügge, damit er dort die flandrische Art zu malen erlerne. Ist dies nicht derselbe Jan Jost, der die aus Genua (S. Maria delle Pace) stammende Kreuzigung mit Stiftern im Louvre verfertigte? Man denkt auch an die Verkündigung in der Karmeliterkirche zu Genua, gez. Justus d'Allamagna 1451. So war es Mode geworden, und so hatte auch Bianka Maria Sforza den jungen Bugatto zu Roger nach Brüssel geschickt (1460—63).

Am frühzeitigsten auf italienischem Boden oder doch in Neapel tritt nun mit der neuen Malerei unser Colantonio hervor. Summonte schreibt über ihn: »Seit jener Zeit [d. h. seit den Tagen Jottos und seiner Nachfolger] haben wir hier weder einen berühmten Fremden noch einen Einheimischen gehabt, bis auf den Meister Colantonio, unsern Neapolitaner, eine Persönlichkeit, die so der Malerei zugetan war, daß er, wäre er nicht jung gestorben, Großes darin würde geleistet haben. Dieser gelangte nicht zu der Vollendung in der Zeichnung der Antike; dazu war die Zeit noch nicht erfüllt, wie es seinem Schüler Antonello von Messina gelang,

1) Neuerdings vermutet man, die Verkündigung in der Magdalenenkirche in Aix gehe auf jene zurück. Die mit dem Namen Johann von Eicks geführte kleine Gottesmutter im Komohause (N. 1469) wird mit mehr Berechtigung dem Joachim Patinir gegeben.

einem Manne, der, wie mir scheint, bei Euch [in Venedig] wohl bekannt ist. Colantonio beschäftigte sich vielmehr, wie es die Zeit mit sich brachte, ausschließlich mit flandrischer Malweise und Farbengebung. Und dieser Aufgabe widmete er sich mit solchem Eifer, daß er sich entschloß, selbst dahin zu gehen. Allein König Renat hielt ihn hier zurück mit der Zusage, ihm die Farbengebung selber zu zeigen . . . . Colantonio besaß eine große Geschicklichkeit, jede Malweise nachzumachen, und diese Begabung verwandte er ausschließlich auf flandrische Sachen, die damals allein hoch im Preise standen . . .«

Dies sind doch sehr wichtige und umfangreiche Notizen. Colantonio starb jung, wie später der hochbegabte Santacroce, wie so viele andere Talente, die sich in der Stadt des »großen Festes des Genusses, das in Neapel alle Tage gefeiert wird«, zu schnell ausgeben. Dennoch hinterließ er einen bedeutenden Namen. Da er erst anfing, zu malen, muß er noch jugendlich gewesen sein, als Renat sich seiner annahm, 18 bis 20 Jahre um 1440 herum[1]). Nehmen wir dann sein Alter zu 35 bis 40 Jahren an, so fällt sein Leben etwa in die Jahre von 1420—1460. Damals wurde die flandrische Art Mode, und auf sie warf sich der junge Mann mit der Neapler Künstlern zu allen Zeiten eigenen Geschicklichkeit, andere Meister nachzuahmen. Wer diese Vorbilder waren, können wir nur vermuten, nämlich Spanier, deren flandrisierende Werke Alfons mitgebracht haben mochte. Auch was er schuf, wissen wir nicht; wohl aber, daß er einen Schüler hatte, einen großen Meister, der ihm Ehre machen sollte. Von 1450—1455 ist der etwa zwanzigjährige Antonello von Messina von der Heimat abwesend: dies mag die Zeit sein, in die seine Lehrjahre bei Colantonio fallen. Daß wir auch von dem großen Messinesen in Neapel kein Werk besitzen, ist bei deren Seltenheit nicht verwunderlich[2]).

---

1) Renat saß gefangen, als er von der Königin Johanna zum Erben von Neapel eingesetzt wurde. Daher schifft sich 1436 seine Gemalin in Marseille ein und landet am 18. Oktober 1436 in Neapel. Nach seiner Befreiung am 28. Januar 1437 verläßt auch Renat am 15. April 1438 die Provinz und kommt am 12. Mai 1438 in Neapel an, wo er bis 1442 aushält. Viel früher tritt Alfons mit Italien in Berührung. Am 7. Mai 1420 verläßt er an der Spitze einer mächtigen Flotte die Heimat Barzelona (das als Vaterland der frühen katalanischen Malerei für Sizilien und Neapel nun eine besondere Bedeutung gewinnt) zunächst um Sardinien zu beruhigen. Johanna sucht ihn durch ihre Gesandten Karrafa und den Aragonen Garzia Aznar von Añon, dem späteren Bischof von Lerida (1435—49), für ihre Sache zu gewinnen, adoptiert ihn und bestimmt ihn, sich zunächst nach Sizilien zu wenden. Über Messina (25. Juni 1421) begibt sich der Aragone nach Neapel (7. Juli 1421), verläßt es aber infolge des zweideutigen Verhaltens Johannas bald wieder, landet in Pisa und besucht 1423 Florenz, wo er glänzend empfangen wird. Am 19. November 1423 nimmt er dann Marseille ein und kehrt nach vierjähriger Abwesenheit, in der er die neu erblühende italienische Kunst mit eigenen Augen kennen lernen konnte, in die Heimat zurück. So bietet Alfons offenbar das wichtigste Bindeglied zwischen spanischer, flandrischer, südfranzösischer, sizilianischer, neapolitanischer und norditalienischer Kunstübung, wodurch der ganz internazionale Zustand der Malerei Neapels während seiner Regierung sich erklärt.

2) Früher befand sich im Hause Zir zu Neapel ein Ecce Homo von »Johann von Eick«. Morelli sagt, es sei wie die Ecce Homo in Genua und Vicenza sehr unvoll-

So ergibt sich denn, daß man die flandrisierenden Bilder Neapels in Einfuhrbilder, seien sie rein flandrischer oder spanisch-flandrischer Herkunft, in solche von spanischen Künstlern in Neapel angefertigte, und endlich in die auf Neapler Boden entstandenen Nachbildungen scheiden muß: für jede der drei Gruppen haben wir wenn nicht immer Belege, so doch Anhaltspunkte.

Von Bildwerken, die aus Flandern oder als flandrisch-spanische Werke aus Spanien eingeführt wurden, besitzt Neapel nur wenig. Wir müssen aber auch die im weiteren Sinne nordischen Arbeiten hierher rechnen, denn alles was aus dem Norden kam, z. B. vom Niederrhein, galt in Neapel als »flandrisch«.

Aus Flandern selbst ist nur ein einziges Werk bekannt, das allerdings seiner tadellosen Erhaltung wie seines künstlerischen Wertes wegen von großer Bedeutung ist. Es ist dies das große auf Holz gemalte Altarbild in der kleinen, arg vernachlässigten Kirche von S. Peter-dem-Blutzeugen (3. Kap. I.), ein entzückendes Juwel inmitten der Masse verdorbenen Mittelgutes der Neapeler Malerei, zugleich das Paradestück der sog. neapolitanisch-flandrischen Schule. Als solches ist es bald dem proteusartigen Zingaro, einem Verlegenheits- und Sammelbegriff, unter dem sich neben Anderen Anton Solario versteckt (s. unten), bald wieder einem Napolitaner oder einem flandrisch erzogenen Italiener, bald wie die Grablegung in S. Dominik (S. 101) und der Hieronimus im Museum, einem Schüler des Roger von der Weiden zugesprochen worden. Erst kürzlich hat Bredius die Zuteilung an Simon Marmion von Valenciennes und damit vielleicht das Richtige getroffen.

Es stellt auf einer großen mittleren Tafel den hl. Vinzenz Ferrer, in je drei kleinen Tafeln zur Seite und auf der Staffel Vorgänge aus seinem Leben, rechts und links krönend eine Verkündigung dar (Fig. 10). Es ist bis auf einige ungeschickte Ausbesserungen von Schäden in der Holztafel vorzüglich erhalten, weil es sehr sicher im Marmorrahmen der Wand befestigt ist. Der hl. Vinzenz war erst 1450 von Kallist III heilig gesprochen worden, nicht ohne eifrige Mitwirkung der Gemalin Ferdinands I, Isabellas von Kiaramonte, die ihn inbrünstig verehrte und ihm die Kapelle, in der sich noch heute sein Bild befindet, weihte. »Die Verehrung dieser Königin für die Kirche von S. Peter-den-Blutzeugen war außerordentlich groß«, sagt (der jüngere) Summonte, »besonders für die Kapelle, die sie dem hl. Vinzenz, dem Beichtiger des Ordens der Dominikaner, errichtete. Fast täglich besuchte sie sie mit frommen Gebeten, und damit nicht zufrieden, beschloß sie, ihm eine eigene Kirche

---

kommen, das Werk eines unausgebildeten Künstlers. Dann kann es nicht der Kristuskopf sein, der von Antonello bezeichnet die Jahreszahl 1470 zeigt und im Schicklerhause zu Paris ist, wohin der Zirkopf verkauft worden sein soll. Entweder muß man 1450 lesen, oder Morelli irrt sich. — Die »eigentümlich rötliche Gesichtsfarbe der Eickschen Malschule« konnte Anton in Neapel kennen lernen, und auch der Hieronimus zeigt dieselbe Eigentümlichkeit, die Eick ebenso entspricht wie Neapeler Lokalkolorit. Sie ist auch besonders bezeichnend für die Spanier und ist wohl das »calent colrat color«, das man in den spanischen Bildern der Zeit findet (Casella): es war die ins Südliche übertragene lichte flandrische Modefarbe.

zu erbauen. Zu diesem Zwecke kaufte sie am 6. März 1458 . . . ein Stück Gelände in der Korreggie, wo sie die Kirche des Heiligen errichtete. Sie übergab sie aber den Brüdern und dem Prior des genannten Klosters [von S. Peter], damit sie dort für ihr und der Ihrigen Seelenheil Messe läsen« usw.[1]). Diese entäußerterten sich ihrer indes schon im Jahre 1557 an die Florentiner, weshalb sie seitdem S. Georg-der-Florentiner hieß. Isabella starb 1465 und wurde in der Vinzenzkapelle von St. Peter selbst beigesetzt, von wo ihr Grabmal in den Kor der Kirche verbracht wurde. Mit ihrem Tode hört nicht nur jede Gunstbezeigung seitens des Hofes auf, sondern Ferdinand, der die Dominikaner überhaupt nicht sonderlich liebte, ging rücksichtslos gegen Kloster und Brüder vor. So errichtete er auf ihrem Besitze in unmittelbarer Nähe der Kirche ein Schlachthaus; und Alfons II, der es mit den feingebildeten Benediktinern hielt, legte gar ein Wirtshaus daneben und schenkte schließlich Häuser und Gärten den weißen Benediktinern von Montoliveto. Die einzige Zeit, die also die Entstehung unseres Bildes ermöglicht, sind die Jahre von der Heiligsprechung des Vinzenz an, 1456, bis zum Tode Isabellens am 30. März 1465. Da nun Marmion von 1449 bis 1454 in seiner Heimat Amiens, vom 13. März 1458 bis zu seinem Tode am 25. Dezember 1489 in Valenciennes vielfach genannt wird, so würde man, wenn Marmion der Maler wäre, mit ziemlicher Sicherheit die Anfertigung unseres Bildes auf das Jahr 1457 bestimmen und vielleicht auch die Anwesenheit Marmions in Neapel um diese Zeit voraussetzen können[2]).

Der 1419 gestorbene Heilige steht in einer Nische in Dominikanertracht mit schwarzem Mantel über der weißen Kutte und hält den rechten Zeigefinger lehrend erhoben, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch mit gotischer Schrift und Miniaturen, — vielleicht das von Isabella gestiftete mit den Briefen des hl. Hieronimus (Abb. 48)[3]). Die

---

1) Die Königin überschüttete die Brüder von S. Peter förmlich mit Gnadenbeweisen: Kirchengeräten, Meßgewändern kostbarer Art, heiligen Büchern, darunter einer Bibel und einem Bande mit den Briefen des hl. Hieronimus (1464).

2) Da die Kapelle die Grabsteine der Familie Pagano enthält, die sich vielfach um das Königshaus verdient gemacht hatte, so meint man, Karl Pagano, der zu Isabellas Hofe gehörte, sei der Stifter, und er sei es, der auf dem Mittelbilde der Staffel (IVb) zusammen mit der Königin dargestellt sei. Abgesehen davon, daß die Königin als Stifterin — die knienden Kinder dort wären Alfons von Kalabrien, geb. 1448, und Eleonore, geb. 1450, — näher zu liegen scheint, ändert diese Auffassung nichts an der Beweisführung zugunsten der Entstehung der Tafel um die angegebene Zeit. — Von 1471—81 sind im Dome von Valenzia (Spanien) zwei italienische Maler mit der Ausmalung der Wände und des Gewölbes des Altarhauses für 3000 Dukaten beschäftigt, von denen der eine Paul von S. Leukadio aus Reggio (Modena), der andere Franz Pagano aus Neapel heißt. (Justi. Sanpere y Miquel II, 195: 28. Juli 1472). Von einem anderen Franz von Neapel gibt es ein lionardisches Bild in der Sammlung Cereda zu Mailand.

3) Die Klischees der Vinzenztafel wurden in liebenswürdiger Weise vom Bolletino d'Arte zur Verfügung gestellt; sie sind aber stark angegriffen. Die ihnen zugrunde liegenden fotografischen Aufnahmen der Direktion der Conservazione dei Monumenti in Neapel waren dagegen nicht zu erlangen.

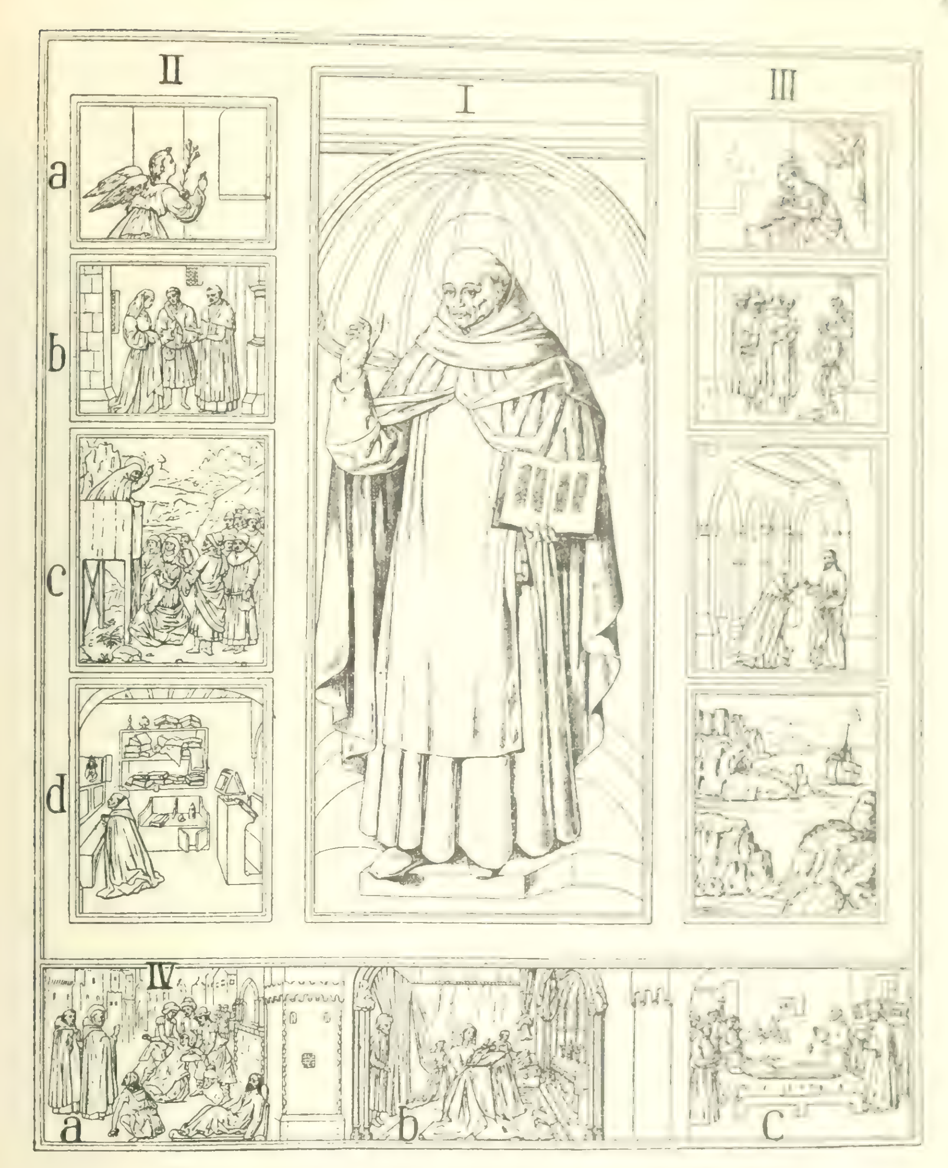


Fig. 10. Neapel. S. Peter-der-Blutzeuge, 3. Kapelle links

Züge sind scharf und bestimmt, fast hart, aber sorgfältig und sauber in der Ausführung. Die Augen sind länglich, der Mund breit, das Kinn dreieckig. Das Fleisch ist erdig, der Farbenklang nüchtern auf weiß, schwarz und graubraun gestimmt. Das Gewand fällt in wenigen runden Bauschen gerade herab.

II*a* und III*a* bilden eine Verkündigung: Der Heilige Geist schwebt ganz unitalienisch in Gestalt einer feurigen Wolke auf die Jungfrau herab. II*b*—*d* und III*b*—*d* stellen

Vorgänge aus dem Leben des Heiligen dar. Auf II*b* tröstet er eine Frau in gesegneten Umständen und einen Mann, also ein angstvolles Ehepaar. II*c* zeigt uns den Heiligen auf einer Holzkanzel in schöner Felsenlandschaft eifrig zu einer Schar von Männern und Frauen predigend, deren Köpfe wie Bildniese anmuten und von miniaturmäßiger Sauberkeit der Ausführung sind (Abb. 49). Auf II*d* liegt der Heilige in seinem Studierzimmer vor einer verschließbaren Muttergottestafel im Gebet. Die Ausstattung des Gemaches mit Pult und Bänken, die Bücher, die umherliegenden eigentümlich geknickten Zettel, die Flaschen und Gläser — alles ruft die ganz ähnlich geartete Ausstattung der Klause des hl. Hieronimus auf dem Museumsbilde (84480) wach. III*b* gibt uns die Fortsetzung von II*b*: Der Heilige bringt das Kind, das zur Rettung der Mutter bei der Geburt getötet werden mußte, wieder zum Leben. Das fromme Erstaunen wird wie die Gemütsbewegung aller dieser Personen nordisch verhalten dargestellt (Abb. 50). III*d*: Der Heilige erscheint warnend einer auf einen Felsen zusegelnden Galeere. Dies Bild mit einer Landschaft, die an die Bergküste von Amalfi erinnert, scheint nicht von derselben Hand zu sein: eine solche Landschaft war um diese Zeit in Neapel noch nicht gemalt. — Die Staffel IV (Abb. 51) bildet ein einziges Stück, das durch Baulichkeiten in drei Bilder geteilt wird. Auf IV*a* heilt der Heilige in einer flandrisch anmutenden Stadt eine Besessene und allerhand Bresthafte und Krüppel. Im größeren Mittelbilde IV*b* kniet Isabella an ihrem Gebetpulte, um sie ihre Kinder, in einer flandrisch-gotischen Kapelle. Der vertraute Karl Pagano schiebt sich bescheiden hinter dem Türvorhang hervor. Hier ist von dem Heiligen nichts zu sehen. IV*c* endlich zeigt uns den Tod des Heiligen: Zwei Engel tragen seine Seele in Gestalt eines nackten Menschen zum Himmel: ein Bischof mit drei Dominikanern segnen die Leiche ein. Alles das ist mit jener stillen und ruhig dahinfließenden Gelassenheit, mit der innigen Frömmigkeit und reinen Seelenruhe erzählt, wie sie dem religiösen nordischen Empfinden eignet. Die Darstellung ist von größter, fast miniaturhafter Sauberkeit. Auch das stimmt mit dem, was wir sonst von Marmion wissen. Kein sicheres Tafelwerk ist von ihm bekannt, aber die Notizen bis 1449 geben ihn wie seine Tochter als Verlichter. Stilistisch stimmt unsere Tafel mit den beiden Flügeln eines Altars aus S. Bertin in Berlin und den dazu gehörigen kleineren der Naz. Gallerie in London überein, für welche die letzten Zahlungen 1458—59 erfolgen. Hier wie dort fehlen die Lokaltöne; vorherrschend ist ein erdiges Braun, schwärzliche Schatten, ein tiefes Schwarz der Gewänder, ein blasses Rot und Grün[1]). —

Sind die von uns zusammengestellten Daten richtig, so kann Colantonio dies Werk gekannt und auch in den Paar Jahren, die er noch zu leben hatte, nachgeahmt haben. Allein, seine Haupttätigkeit muß doch wohl vor diese Zeit fallen. Daher mag vorläufig dahingestellt bleiben, von welchem Nachahmer flandrischer Art die zwei Bilder herrühren, die, obgleich verschieden, doch offenbar mit dem Vin-

1) Vielleicht wird eine nähere Kenntnis der Katalanen dahin führen, bei dem Neapler Bilde doch eine spanische Hand anzunehmen, die unter Marmion ausgebildet war.

zenzbilde nahe verwandt sind. Es sind dies der schon mehrfach erwähnte hl. Hieronimus (NM. 84480. Abb. 52) und der hl. Franz die Ordensregel austeilend (Lorenzerkirche, r. Querschiff. Abb. 53), beides viel umstrittene, bedeutende Bilder. Aller Wahrscheinlichkeit nach kommt ein katalanischer Meister in Frage. Noch ist aber die Untersuchung über diese Schule nicht genügend geklärt, um eine Entscheidung wagen zu können.

Was zunächst ihre Geschichte betrifft, so befindet sich der hl. Franz noch in der Lorenzerkirche, von wo auch der Hieronimus nach Unterdrückung der Klöster am 11. April 1808 ins Museum gebracht wurde: Der Heilige sitzt in seiner Klause und zieht dem Löwen den Dorn aus der Pranke. Beide Bilder hätten also anscheinend zusammengehört. Man berichtet, sie stammten aus der Kapelle des Jakob Rocka. Diese wurde 1581 in Übereinstimmung mit der gegenüberliegenden des hl. Anton gebracht und 1595 nach dem hl. Hieronimus umgetauft. Vorher sei der Hieronimus in der Klarakirche gewesen. D'Engenio sah ihn 1624 in der Rockakapelle, beschreibt ihn aber irrtümlich: »In dieser Kapelle ist die Tafel mit dem hl. Franz, und mit dem hl. Hieronimus beim Studieren, beide so natürlich, daß sie lebend erscheinen. Das Ganze war das Werk des Colantonio. Dieser vortreffliche Mann blühte um 1436. Unter anderen war Vinzenz, genannt il Corso, ein berühmter neapolitanischer Maler, sein Schüler.« Tutini (um 1667 †), der sich auf D'Engenio stützt, schreibt ausführlicher: »Nun sieht man von diesem großen Manne [Colantonio] in der Lorenzerkirche in der Rockakapelle eine zweiteilige Altartafel: oben der hl. Franz stehend, der den vielen Heiligen seines Ordens, die um ihn herum knieen, die Regel austeilt; unten ein hl. Hieronimus beim Studieren mit vielen Büchern. Auf den beiden der Tafel angefügten Pfeilern befinden sich viele Scheinnischen, in denen verschiedene heilige und selige Franziskaner gemalt sind. Und der Hintergrund des Bildes ist nach altem Brauche ganz golden, und die Gemälde sind so schön und farbig und edel gezeichnet, daß sie lebendig erscheinen, und die genannte Tafel wird sehr geschätzt, und in anderen Kirchen Neapels sieht man andere Bilder dieses trefflichen Meisters.« — Hieronimus studiert nicht und steht nicht auf Goldgrund; demnach handelt es sich nicht um unser Bild. Es kommt auch keins der anderen Bilder dieses Heiligen in Neapel in Betracht, die etwa als Rest einer mit Heiligennischen umgebenen Tafel (wie sie z. B. Roger v. d. Weiden liebt) gelten könnten, und von den Scheinnischen mit Heiligen ist keine Spur mehr vorhanden. Zudem bemerkt Celano (III, 148): »Ebendort (in der Sakristei) befindet sich eine kleine Tafel, auf der der hl. Hieronimus beim Studieren gemalt ist, ein wirklich bewunderungswertes Werk des Cofantonio di Fiore aus Neapel, der als erster im Jahre 1436 mit Öl malte. Dies im Gegensatz zu dem, was Vasari darüber schreibt, daß nämlich Antonello von Messina ein dem Alfons gesandtes Bild des Johann von Eick bewundert habe und, um das Geheimnis seiner Malerei zu erlernen, in Flandern der Schüler der Von Eick geworden sei, und was Ridolfi, der die Lebensläufe der venezianischen Maler schrieb, hinzufügt, daß nämlich Johann

Bellini sich das Geheimnis erschlichen habe, nachdem es von Antonello vorher dem Dominik [Veneziano] übermittelt worden sei.«[1])

Was nun das Bild selbst betrifft (1,53 b : 1,27 h), so sei der Abbildung hinzugefügt, daß sich hier eine Anzahl von Eigenarten wiederholen, die wir bei dem Vinzenzbilde beobachten konnten: der Mangel an Lokalfarbe, der rötliche Fleisch- und braune Gesamtton, die gebundene Haltung und Faltengebung, die schwärzlichen Schatten, die gleichartige Behandlung der Studierstube mit ihren Bücherbrettern, Zetteln und Flaschen[2]). Anderseits sind die Verschiedenheiten, namentlich auch in der Gesamtauffassung so groß, daß man nicht von einer Hand reden, sondern zwischen beiden Verfertigern nur das Verhältnis von Meister und Nachfolger annehmen darf. Das Hieronimusbild macht den Eindruck eines in größere Maße übertragenen Bildes der van Eickschule. Die unbestreitbare Vollendung der Tafel hat denn auch frühere Kritiker, zuerst Waagen, zu der Annahme verleitet, sie sei das einst im Besitze Alfons befindliche (nach Vasari dem Lorenz von Medizi gehörige) verschollene Bild Johanns von Eick, von dem Fazio berichtet, der Heilige sei wie lebend gemacht, und die Bücherei habe sich, wenn man etwas zurücktrete, förmlich plastisch ausgedehnt. Davon kann nach unserer jetzigen Kenntnis des Meisters keine Rede sein, wohl aber mag es sich in unserem Bilde um eine vergrößerte Abschrift handeln, die unser Colantonio von Alfons' Eickbilde anfertigte. —

Auch der hl. Franz die Ordensregel austeilend (Abb. 53) steht in nahen Beziehungen zum Vinzenz einerseits, zum Hieronimus anderseits. Das Bild (1,82 h : 1,50 b) befindet sich in einer Kapelle der Lorenzerkirche, die durch Zusammenlegen der des hl. Bonaventura mit der der Wundmale des hl. Franz entstand. Die Tafel war ursprünglich in spanisch-gotischem Giebel zugespitzt und ist erst später zum Viereck erweitert worden. Es ist auf gepunztem Goldgrunde gemalt. In der Mitte steht der Heilige in brauner Kutte, die in einfachen Falten herabfällt, etwas mannigfaltiger als beim Vinzenz. Seine Füße, Hände und die linke Seite sind mit den heiligen Wundmalen bedeckt, aus denen Blut quillt. Das milde Gesicht atmet stillen Ernst.

---

1) Diese Auffassung wird dann auch von Tafuri und vielen Neapler Nachbetern des Celano wiederholt. Tafuri zieht auch den Abt Gio. Battista Pacicchelli an und sagt: ›Dieser legte schriftlich nieder, Nicol'Antonio Stegliola sei der erste Meister gewesen, der die Farben mit Öl gemischt habe, ob die Flamen gleich dafür den Ruhm ihres Giovanni Eckio dafür in Anspruch nehmen«. Dieser Colantonio Stegliola stammt nun nicht etwa aus De D. Vielmehr sieht der Name nach einer Verstümmelung eines fremden aus. Jedenfalls ist damit unser Colantonio identisch, so daß der Lehrer des Antonello hier zugleich als »Erfinder« der Ölfarbe auftritt. Sollte der Name vielleicht mit der in Mecheln heimischen Malerfamilie der Stella (Stellaert, Star) zusammenhängen? Daß die flandrische Art zu malen auf italienischem Boden zuerst in Neapel geübt worden sein mag, ist eine Behauptung, die nicht ohne weiteres als Erfindung zurückgewiesen werden darf.

2) Hier kommen in der Gruppierung wie in Einzelheiten überraschende Übereinstimmungen vor.

Es ist mager; große Ohren stehen von dem gut gezeichneten Kopfe ab[1]. Die Lider sind herabgeschlagen. Er steht barfüßig auf einem Fußboden, der nach süditalienischer und spanischer Sitte mit glasierten Ziegeln gedeckt ist. Sie haben abwechselnd im Viereck die senkrechten Balken von Aragon und den Adler von Sizilien, im Rhombus das Frauenschild der Aragon. Diese Wappen würden in Beziehung stehen zu der Vermählung Ferdinands mit seiner zweiten Gattin, Johanna, Tochter seines Onkels Johann von Spanien im Jahre 1477. Der Papst sandte dazu den Kardinal Roderich Borja, den Spanier und späteren Papst Alexander III, der das Königspaar im Dome einsegnete und auf dem Inkoronataplatze krönte. Zu den Häupten des Heiligen befindet sich je ein fliegender Engel mit dem langen Rocke und den knittrigen Falten der flandrischen Art. Beide halten Spruchbänder, die ein schriftgewandter Herr auswählte: links das mistische Wort aus Ezechiel IX,4; rechts die zu dem Vorgang passende Stelle Galaterbrief VI,26. Beide sind wenig anmutig mit roten Röcken bekleidet; und um die dicken Köpfe legt sich aufs feinste ausgeführt in breiter Masse das lockige Haar, Engel, wie wir sie vom Genter Altar her kennen und auch bei Dierk Bouts, Memling, Hugo van der Goes wiederfinden.

Zur Rechten des Heiligen knieen zehn Franziskaner, darunter mit Heiligenscheinen der hl. Anton von Padua, darüber der hl. Bernhardin von Siena (heiligg. 25. V. 1450), dahinter im Lilienmantel mit Bischofsmütze der hl. Ludwig von Tulus, diese an ihren tipischen Köpfen sofort zu erkennen. Die übrigen haben runde, lebendig modellierte, vortrefflich ausgeführte Köpfe. Auch die Hände sind fein und gut. Die Falten der graubraunen Kutten liegen mannigfach und in guter Ordnung des schweren Tuches, z. T. scharf geknickt nach nordischer Art am Boden über den plastisch hervortretenden Körpern. Sie erinnern unmittelbar an die Anbetenden links vom Brunnen des Lebens auf dem Mittelbilde des Genter Altars. Ihnen gegenüber knieen vier Klarissinnen und sechs weißgeschleierte Franziskanerinnen, darunter mit Heiligenschein die hl. Klara und die hl. Agnes (?), die eine mit dem jugendlichen Gesichte, das wir schon von Assisi her kennen, die andere ältlich. Die in wärmerem Braun als bei den Männern gehaltenen Mäntel fallen zur Erde wie die der Verkündigung vom Genter Altar. Das Ganze ist in einen schönen goldbraunen Gesamtton zusammengestimmt aus rotbraun, graubraun, schwarz und weiß.

Daß dies kein Werk italienischer Kunst sei, wurde schon früh gefühlt. Hettner, der unter der Vorliebe zu den frühen Italienern steht, schreibt: »Es ist ein steifer Zeremonienakt ohne das Leben, ohne die Innigkeit, welche meist die alten Meister Italiens so anziehend macht. Die Köpfe sind ohne Ausdruck, die Gewänder in ihrer Fältelung tot und einförmig. Auch die Zeichnung der schwebenden Engel ist steif, ohne Feinheit und Schwung; die Farbe ist matt und durch einen ins Grau spielenden Ton unerfreulich«. Das war 1846: heute urteilen wir anders, wir meinen, gerechter.

1) Die Ohrbildung zeigt bei den anderen Gestalten eine gewisse Ähnlichkeit mit der bei Vinzenz, namentlich hat der hl. Bernhardin den gleichen langen Zipfel und das Knorpelhafte jenes. Über Schulähnlichkeit geht aber das Merkmal nicht hinaus.

Wer war der Meister dieser Tafel, und gehören dem gleichen Manne der Hieronimus und der Vinzenz?

Diese Fragen werden ganz verschieden beantwortet. Die einen finden die Ähnlichkeit der drei Tafeln so groß, daß sie sie alle einem Meister geben; andere stellen Hieronimus und Franz, wieder andere Franz und Vinzenz zusammen. Wir sind der Meinung, daß sie getrennt zu halten sind, wenn sie auch auf die gleiche Quelle zurückgehen, die keine andere als die spanische, vermutlich katalanische Schule der von Eick sein kann. Darin besteht ihre große Verwandtschaft. Aber in der Mache sind alle drei verschieden; und der hl. Hieronimus kam wohl nur deshalb an dieselbe Stelle in der Lorenzerkirche, weil man früh diese Verwandtschaft erkannte. Eine äußere Einheit ist aus beiden Bildern schlechterdings nicht herzustellen, und die Maße sind zurechtgestutzt.

Man kann nun wieder an unsern Colantonio denken, der dann in Spanien oder in Flandern gewesen sein müßte und für den Hieronimus wegfiele. Oder an den fast noch dunklern Vinzenz gen. il Corso, von dem schon oben die Rede war. Tutini, freilich etwas verdächtig wegen seiner glühenden Ortsliebe, fährt nach den oben mitgeteilten Bemerkungen über Colantonio fort: »Vincenzo, gen. il Corso, Neapolitaner, Schüler des genannten Colantonio, war so ausgezeichnet, daß er mit seinem Lehrer wetteifern konnte. Er verfertigte die Tafel mit den heiligen Franziskaner Blutzeugen von Marocko in der Lorenzerkirche auf Goldgrund nach bizantinischer Art usw.«[1]).

Neuerdings glaubt nun Bertaux des Rätsels Lösung gefunden zu haben, indem er die Spanier heranzieht, die in der Schule von Eicks groß geworden sind und in Neapel, wie schon erwähnt, tatsächlich eine Rolle müssen gespielt haben. Er weist das Bild dem Jakomart Baço zu, der urkundlich am Hofe Alfons' malte. Nicht unwahrscheinlich war er der Sohn des unterm 19. Dezember erwähnten Stadtschneiders von Valenzia »Jacobus Baso, alias Jacomar, civis Valentie« (Tramoyeres). Sanpere betrachtet den Namen als flandrisch und bringt ihn irrig mit einem Orte La Bassée bei Lille zusammen. Ebenso unhaltbar ist die Annahme, unser Jacomart und der große flandrische Verlichter Jacomart de Hesdin seien dieselbe Persönlichkeit (Tornos). Alfons lernte ihn vermutlich schon kennen, ehe er wieder zum Kampfe um Neapel hinauszog, und ließ ihn am 27. Oktober 1440 in sein Lager vor Neapel kommen. In einem Schreiben aus Foggia vom 23. November 1442 spricht er von »unserem getreuen Meister Jacomart«, am 6. Januar 1443 will er ihn von Barletta von einigen übernommenen Arbeiten loslösen, ebenso am 12. Juni 1443,

1) De Dominici macht daraus nach dem (von ihm erfundenen Ms. des Stanzioni) einen Giovan Vincenzo Corso, der 1545 gestorben sei und die verschiedenartigsten Dinge gemacht hätte. Darauf sind dann selbst so vorsichtige Leute wie Minieri-Riccio und viele andere hineingefallen. Das von Tutini erwähnte Bild war ursprünglich in der Kap. der Fünf Blutzeugen (im r. Kreuzschiff, Kap. der Balzo, Rede, Pisanelli usw.), kam 1675 in die des hl. Ludwig und hängt, jetzt kaum erkennbar und verdorben, über der Sakristeitür.

wo er ihn als »Magister Jacobus alias Jacomart« und als sein »treues Hausgesind und Hofkammermaler« bezeichnet. Im September 1444 stellt er ein Altarblatt für die Friedenskirche zu S. Marien[1]) fertig, das ihm Alfons in Erinnerung an die Belagerung der Stadt in Auftrag gegeben hatte. Kirche und Bild sind längst verschwunden. 1447 ist Jakomart mit dem Könige vor Rom, wo er ihm Banner malen muß; 1451 finden wir ihn in Spanien zurück, und die Urkunden von 1453 in Valenzia nennen ihn Jacomardus Baço und Jacomar dictem Baso. Vom 15. Juli 1461 datiert sein Testament, in dem er sich Jaume Baço alias mestre Jacomart nennt. Ein von ihm bezeichnetes Vielblatt in der entlegenen Kirche von Cati mit den hh. Lorenz und Peter-d.-Blutzeugen, zu dem sich Jacomart unterm 23. Januar 1460 verpflichtet, soll nach Bertaux die gleiche Hand zeigen wie unser Franzbild. Wäre dies richtig, so würde die Frage gelöst sein. Nun lassen aber die Abbildung, die Bertaux gibt, und die Beschreibung von Tramoyeres bei Sanpere y Miquel Zweifel an der Richtigkeit seiner Beobachtung zu. Die Frage muß also vorläufig noch offen bleiben. Wir beschränken uns daher darauf, das Bild von dem Vinzenz- und dem Hieronimusbilde zu trennen und lediglich von dem Meister des Franzbildes zu sprechen, dem wir nun noch einige andere Werke in Neapel glauben zuschreiben zu sollen. Den Meister selber stellen wir neben den der »Einkleidung des hl. Ildefons« im Louvre, die Sanpere (mit Unrecht) dem Luis Dalmau zuschreibt.

Führer ist hier wiederum Tutini, der von Vinzenz Korso weiter berichtet: »In S. Dominik machte er das Bild in der Buckakapelle, Krist trägt das Kreuz, und die Tafel des Hauptaltars der alten Kirche von S. Severin, auf dem man den hl. Abt in gesticktem Rauchmantel sitzen sieht, und zur Seite sind viele Heilige, darunter der hl. Blutzeuge Sosio und andere hl. Benediktiner, ein gut erfundenes Bild von großer Zeichnung und Farbe auf Goldgrund. Auf der Staffel darunter ist in kleinen Figuren das Leben dieses Heiligen so schön dargestellt, daß es eins der herrlichsten Werke Neapels ist.« Die Staffel ist spurlos verschwunden. Dagegen spricht D'Engenio von zwei Tafeln: »Über der Tür des alten Klosters, an dem neuerdings gebaut wurde, ist eine Gottesmutter mit dem Kinde im Schoße gemalt zwischen dem hl. Bischof Severin und dem hl. Blutzeugen Sosio, darunter der hl. Mönch Severin und der hl. Abt Benedikt. Auf der Tafel des Hochaltars der alten Kirche ist der hl. Bischof Severin zwischen dem Apostel und dem Täufer S. Johannes (auf der einen Seite) und dem gleichen hl. Mönch Severin und dem hl. Blutzeugen Sosio.«

Die Tafel, um die es sich handelt, bildet heute ein Sechsblatt und befindet sich, arg mitgenommen, über dem Altar der 4. Kapelle r. in der Kirche der hh. Severin und Sosio (Abb. 54).

---

1) Es gibt zwei des Namens. Die von Alfons an der Stelle des »Alten Lagers« gegründete wurde am 13. Dezember 1442 den Frati della Mercè überwiesen, aber schon 1409 der Annunziata einverleibt, mit der sie dann 1546 verbunden wurde. Die andere des Namens wurde erst 1587 von den spanischen Brüdern des Sel. Johann di Dio auf dem Besitze der Familie Karacciolo, der alten Kirche des hl. Kristof usw. gegründet.

Sie besteht aus drei neu zusammengesetzten Teilen: 1. den drei unteren Tafeln des hl. Severin auf dem Tron zwischen den Paaren der beiden Johannes (links) und des Mönches Severin und des hl. Sosio (rechts); 2. der Gottesmutter von dem von D'Engenio erwähnten Bilde, dessen Flügel und unteren Tafeln verschwunden sind; endlich 3. aus den beiden Tafeln oben links mit dem hl. Paul und Hieronimus, rechts mit den hh. Peter und Gregor. Das alles ist neu in einen Goldrahmen gefaßt, stark übermalt und mit einer abscheulichen modernen Vorhangsmalerei versehen, unter der noch auf dem erneuten Goldgrunde der alte gotisierende Zierat spanischer Art sichtbar wird. Dabei sind die unteren Tafeln verlängert, die oberen Flügel, scheint es, abgeschnitten und dann wiederum um ein Stück vergrößert.

Prüfen wir dies leider so stark mishandelte Werk näher, so erkennen wir unschwer den spanisch-flandrischen Karakter. Der Ausdruck ist von dem gleichen stillen Ernste der Franz- und Vinzenztafel. Nordisch ist die Art, wie die Verkündigung auf dem Brokatmantel des hl. Sosio dargestellt ist, nämlich mit der vom Engel abgewandten Maria; nordisch die Krönung Mariens auf dem Mantelsaum, die von der italienischen Auffassung ganz abweicht; nordisch die so liebevolle Behandlung der Einzelheiten, des Brokates usw. Sehen wir dann näher zu, so stellen sich die drei unteren Tafeln neben die Franztafel: hier wie dort die gleichen knittrigen Falten des reichen Mantelwerks, derselbe bräunliche Gesamtton, die scharfgezeichneten runden Köpfe; und auf die Schulverwandtschaft weist neben allem Übrigen auch das Paar kletternder Engelchen an den Säulen hin, die wie bei einem der Bildchen des Marmion bereits die Formen der Auflebung zeigen. Wir haben es hier mit dem Meister des Franzbildes zu tun, heiße dieser nun Vinzenz Korso oder anders.

Auffallend ist seine Ähnlichkeit mit einem Vielblatt, das Bertaux wegen seiner Übereinstimmung mit der Tafel von Cati nun auch ebenfalls dem Jakomart Baço gibt. Er liest darauf die Jahreszahl 1457 (?). Man beachte die Einteilung, die spanisch-gotische obere Umrahmung, die Haltung des Heiligen, sein Brokat mit denselben schweren Figuren des Saumes, die gleiche Tronform, dort Engel, die das hintere Tuch halten, hier die kletternden, denselben schweren Krummstab mit dem gotischen Ansatz wie ganz so auch auf dem Franzbilde. Die Heiligenscheine, die mit dem gotischen Fischblasen-Maßwerk des Franzbildes so besonders karakteristisch sind, scheinen auch auf den drei unteren Tafeln von S. Severin vorhanden gewesen zu sein. (Abb. Michel III, 2. S. 777.)

Dagegen stehen die oberen Flügel mit den Heiligenpaaren dem Hieronimusbilde nahe: da ist der gleiche Gesichtsausdruck des Heiligen mit der starken Oberlippe, den herabgezogenen Mundwinkeln, dem weichen feinhaarigen Barte wie auf dem Museumsbilde; gleich fromm und kindlich schaut uns der Löwe entgegen; dieselben braunrötlichen Fleischtöne, schwarz umrissenen starkknochigen Finger mit langen und Zehen mit breiten Nägeln.

Nicht zu entscheiden ist mehr, wem man die stark übermalte Gottesmutter geben soll; die Säulen und das Brokattuch hinter ihr sprechen für den Meister des

unteren Mittelbildes, d. h. für den des Franzbildes. Es ist ein Werk, das von hervorragendem Liebreiz gewesen sein muß. Die Muttergottes hat das Lesen in dem auf der Brüstung liegenden Buche unterbrochen und bietet dem Kinde liebevoll die linke Brust. Dies sitzt auf einem Kissen strampelnd vor ihr und vergnügt sich, der mütterlichen Mahnung wenig Gehör schenkend, mit beiden Händen in einem Korbe voll schöner Kirschen — eine durchaus nordische Auffassung, die erst später ihr Gegenspiel auf italienischem Kunstboden findet.

Ungerechtfertigt ist die Zuschreibung dieses Werkes an Solario oder an Laurito, von dem unten die Rede sein wird. Dieser, obgleich sichtbar bemüht, die flandrische Mode mitzumachen, ist in seinem Bilde vom Jahre 1501 viel zu schwächlich und unbedeutend, als daß er — ganz abgesehen von seiner späten Zeit — für unsere einst so schöne kräftige Tafel sollte in Betracht kommen können.

Tutini erwähnt, wie wir oben sahen, im gleichen Zusammenhang einen sein Kreuz tragenden Krist in der Buckakapelle von S. Dominik. Diese Notiz geht (wie die meisten Tutinis) auf D'Engenio zurück, der uns folgendes mitteilt: »Gegenüber [der Kapelle der Familie Lanaria] ist die der Kapelle Bucka von Aragon, wo man ein Bild erblickt, auf dem man unsern Herrn Jesus Kristus sieht, wie er auf seinen eigenen Schultern das Kreuz trägt, und andere Personen, von vortrefflicher Ausführung und, wie man glaubt, ein Werk des Vinzenz, nach anderen des Johann Korso, des berühmten Malers.« Unser Vinzenz Korso wird hier also in zwei Persönlichkeiten auseinandergezogen, was seine Existenz nicht eben verstärkt. Außerdem muß hier D'Engenio die Kreuztragung rechts vom Altar mit der gewöhnlich dem Zingaro zugeschriebenen Kreuzabnahme links verwechselt haben. Erstere ist ein recht unbedeutendes Bild aus der ersten Hälfte der 1500, das de Dominici veranlaßt haben dürfte, seinen erfundenen Giovan Vincenzo Corso 1545 in Neapel sterben zu lassen. Dagegen zeigt die Kreuzabnahme tatsächlich eine spanisch-flandrische Eigenart, die sie der Tafel von S. Severin nähert. Allein, der Meister, dem man hier folgte, sind nicht mehr die Brüder von Eick, sondern schon Roger von der Weiden, an dessen Kreuzabnahme aus der Frauenkirche in Löwen (Madrid, Prado) und das Schulbild der Beweinung (Haag) unser Werk erinnert, worauf wir zurückkommen, wenn wir den Kreis der von diesem Meister in Neapel abhängigen Werke zu betrachten haben. Hier sei nur bemerkt, daß es unverständlich ist, warum man heute an diese Arbeit den Namen des Jakob Ripanda heftet. Diesem wenig bekannten Künstler schreibt Soprani[1]) eine große Kreuzabnahme zu, die sich über dem Hauptaltar von S. Croce di Agostino (hinter S. Agostino della Zecca) befindet. Die Kirche ist in Verfall und daher mit einem mächtigen Balkengerüste ausgefüllt, das eine sichere Prüfung nicht zuläßt. Zu sehen sind in einem

1) Le Vite dei pittori napoletani. 1674. — L'Abecedario gibt ihn als Verfasser der Vite de pittori, scultori ed architetti Genovesi. Genova 1674. Von Giacomo Ripanda oder Ripranda sagt er (S. 190), er sei von Bologna und habe in Rom gewirkt: »blühte um 1510«, nach Siret Dict. 1866 um 1480.

guten spätgotischen Rahmen große, lange, schwarzumrissene Figuren ohne Knochengerüst, ein langer hagerer Krist, dicke Augenlider, ein ungeheures Kreuz, riesenhafte, meist beturbante Köpfe mit niederer Stirn, armselige Figuren in einem gedrängten Aufbau, was freilich auch auf einen Nachahmer Rogers zurückgehen mag. In der Mitte soll sich ein Namenszug befinden: J. R., was auf Jakob Ripanda gedeutet wird. Nach Catalani wurde das Werk auf Befehl Ferdinands I ausgeführt und zwar, da er die Gesellschaft des Kreuzes 1485 aufhob, vor diesem Jahre. —

Wir reihen hier noch einige Bilder ein, die weniger ursprünglich als die besprochenen doch deutlich dem gleichen Kreise angehören.

Sein nicht zu verkennendes Vorbild hat der hl. Vinzenz Ferrer der Dominikanerkirche (Hochaltar. Abb. 55) im Marmionbilde von S. Peter-dem-Blutzeugen. Es ist reichlich übermalt und ein schwaches Machwerk.

Weit unbedeutender in Auffassung und Ausführung als sein Vorbild vom hl. Franz ist auch dessen Gegenstück, der hl. Anton von Padua in der Lorenzerkirche (l. Querschiff). Es ist eine einzelne steif hingestellte Figur auf Goldgrund, der mit einem weitläufigen Brokatmuster gepunzt ist (Abb. 56). Der blöde breite Kopf hat einen kleinen Kindermund, niedrige Stirn, kleine Augen, abstehende Ohren, nichtssagendes Kinn und eine in kümmerliche Falten gelegte Stirn. Hände und (in Sandalen steckende) Füße sind bis zur Unkenntlichkeit überschmiert. Das in der Linken gehaltene Buch wird jetzt von einem in Silber getriebenen verdeckt, darüber ein ebensolcher Engel. Die Rechte hält in etwas verdächtig altertümelnder Steifheit eine Lilie. Zu jeder Seite befinden sich drei Engel mit bunten Flügeln nach der üblichen italienischen Art. Sie tragen mit Zierbuchstaben versehene Heiligenscheine. Die Unterschrift in antiken Formen A. D. MCCCCXXXVIII DIE XIII IUNII ist später aufgemalt oder doch falsch erneut, denn dies Datum kann unmöglich richtig sein. Will man das Bild für echt halten, so dürfte für die eine X ein L zu lesen sein: 1478. —

In den Kreis der Severintafel kann man, so weit sie, dunkel gehängt und stark übermalt, noch zu erkennen ist, eine Tafel in SS. Krispin und Krispinian (in der Nähe der Annunziata, 3. Altar r.) einreihen, die ursprünglich wohl auf Goldgrund die beiden Titelheiligen nebeneinander darstellt. Auch sie stehen wie der hl. Franz auf den viereckigen verglasten Fliesen Neapels oder Spaniens, die perspektivisch verlaufen, und tragen umständliche Brokatgewänder, die ihre Gestalt breit erscheinen lassen. Die Gewänder sind (wenig ihrer Natur entsprechend) mit kurzen Knicken versehen, was vielleicht auf Rechnung des modernen Übermalers zu setzen ist. Die Gesichter mit lang und schlicht herabfallenden Haaren erinnern an den Johannes der Severintafel. Über Zeit und Künstler ist nichts festzustellen. Vielleicht trugen die Fliesen das Wappen des Stifters. Die Kirche selbst datiert erst vom Jahre 1553, weshalb man unser Bild in diese Zeit versetzt. Karl V habe es der Kirche geschenkt, und eine wunderliche Inschrift am unteren Rande besagt: Dies Altarbild ist das von Karl V und der Königin von Neapel zum Lobe und zum Ruhme Gottes bestellte. Vermutlich stammt die

Tafel aus der Verkündigung, die von 1513—36 neu erbaut wurde, und Karl überwies sie der 1533 gegründeten Kirche der Schustergilde; wir fanden ja an dieser Stelle unsern Baço beschäftigt. —

Aus dem Jahre 1470 stammt die Tafel mit dem hl. Nikolaus in der Marienkirche von Portanuoava (auch »in Cosmedin«, 2. Kap. l.), die bis zur Brusthöhe bedeckt nicht näher zu beurteilen ist. Nach der Beschreibung des Kapellans Radogna ist dargestellt »der hl. Bischof von Mira auf einer rechteckigen Holztafel, die ursprünglich spitz zulief, im Pontifikalgewande, die Mitra auf dem Haupte, mit geschlossener Pianeta nach der alten Art, vorn mit einem großen gold- und edelsteinbesetzten Kreuze, Handschuhen und Bischofsstab. Zur Linken erblickt man verkleinert eine schlanke Kindergestalt in der Tracht eines Edelknaben, der in der Linken ein Gefäß, in der Rechten einen Becher trägt. Sie stellt den Basil dar, den Sohn eines Verehrers des Heiligen, der von den Türken gefangen wegen seiner Anmut beim Emir als Mundschenk zu dienen hatte und durch ein Wunder des Heiligen den Seinen zurückgegeben wurde«. Zur Rechten in halber Höhe befindet sich ein Schildchen mit folgender Inschrift: ANNO D·NI MCCCCLXX AI VII DE ABRILE FACTA CHESTA FIGURA DE LEMMOSENE · A · DE C · P · S · Von einem Antonello di Capua weiß man, daß er am 16. Dezember 1441 von Alfons für gemalte Fahnen und Banner bezahlt wird. Unter Ferdinand erhält er am 14. Juli 1472 10 Dukaten auf Abschlag für einige Malereien in einem Hause des Königs »im Parke«, ebenso 6 Dukaten am 20. August 1473 für die Ausmalung eines Betsaales der Herzogin von Termolo. —

Das Vinzenzbild diente auch einer Altartafel des hl. Benedikt in der Kirche des hl. Genariello am Vomero (1. Kap. r.) mit der Jahreszahl 1475 als Vorlage, wenn auch ihr gänzlich verdorbener Zustand ein näheres Urteil nicht zuläßt. Das Werk ist dreiteilig und hat eine Staffel. In der Mitte auf Goldgrund der Heilige, zu seinen Füßen die Wappen der Karacciolo und Brankaccio. Wie beim Vinzenz befinden sich oben auf den Flügeln eine Verkündigung, darunter wie dort auf größer werdenden Rechtecken je drei Vorgänge aus dem Leben des hl. Benedikt. Die Staffel ist vierteilig. — Die Tafel stammt wie die übrigen dieser modernen Kirche aus S. Patrizia. Als man 1860 die Klöster aufhob, wurden manche Kirchenschätze in Sicherheit gebracht. So geschah es auch mit vier Bildern von S. Patrizia, die der Beschützer der Neapler Klöster, Mons. Vicario Carbonelli leider »herrichten« ließ und der jetzigen Kirche am Vomero vermachte. Es war dies nicht der erste Eingriff; denn zwischen dem zweiten und dritten Seitenbildchen liest man RESTAURATA MDLXXXVIII. Unter den beiden ersten Bildchen findet sich die kleine Inschrift: HOC OP̄ F · F · DN̄A IĀRIA · AD ONOR̄ · ST̄I · BENEDICTI ANNO · DN̄I · MCCCCLXXV · Es war die Stifterin also eine JANUARIA aus dem engverschwägerten Hause der Karacciolo-Brankaccio. — Inhaltlich vergleiche man sie mit dem Benediktleben des Platanenhofes (s. unten). Daß sie mit Fra Angelico, dem man die hat zuschreiben wollen, nur inhaltlich verknüpft sind, liegt wohl auf der Hand. —

Der Rogerschule folgt die merkwürdige Beweinung in der Marienkirche von Piedigrotta (2. Kap. r., l. Wand). Das auf Holz gemalte Bild zeigt den toten Heiland mit der Gottesmutter, rechts den hl. Anton den Abt mit der Lilie, links eine Gottesmutter mit Kind: beide, obwohl durch nichts vom Mittelbilde getrennt, sind daran durchaus unbeteiligt. Das Ganze ist zusammengestückelt, die Tafel oben und unten durch je 20 cm breite Ränder vergrößert. Den Hintergrund des Mittelstücks bildet eine große dreibogige Säulenhalle mit Durchblick in eine feine Landschaft mit gelbem Horizont und grünblauem Himmel. Eine solche Bogenhalle hat Quentin Massis auf seiner hl. Sippe vom Löwener Altar (Brüssel, Museum) vom Jahre 1509. Auch der magere Krist, dessen lang ausgestreckte Beine steif aufgerichtet von Johannes in zinnoberrotem Mantel gehalten werden, die in tiefernstem Schmerze auf die rechte Schulter des Heilandes niedergebeugte Gottesmutter sind rein nordische Gestalten. Die feinumrissene Zeichnung, die sorgfältige und gute Malerei, z. B. des Lendentuches, der Kopf ohne Heiligenschein und manches andere weisen in derselben Richtung, so daß hier vielleicht ein Bild reiner Einfuhr vorzuliegen scheint. Von anderer Kunst und Mache ist dagegen die Gottesmutter links: sie ist wohl auf neapolitanischem Boden entstanden und zwar von einem der flandrisch geschulten Spanier. Zu ihren Füßen befinden sich einige kleine Fegefeuerseelen, die sie anbeten. Sie trägt ein weitfaltiges, hochrotes in Zinnober spielendes Kleid, das in eckigen Falten aufliegt, und einen auf den Boden fallenden blauen, weiß gefütterten Mantel. Das unverhältnismäßig kleine Kind, wie es die Rogerschule zeigt, hat einen dicken Kopf und ist in einen hellblauen Kittel gehüllt. Ein Stück Brokat, das zwischen der Gottesmutter und der Beweinung sichtbar wird, gehört wohl zu einem frommen Josef von Arimatia, der verschwunden ist. — Den hl. Anton hüllt wohltuende Dunkelheit ein.

Besondere Erwähnung verdient ein Bild, das nur wenig bekannt und sowohl wegen der Dunkelheit der Kapelle als auch wegen seiner dichten Schmutzdecke schwer zu beurteilen ist. Es stellt eine Anbetung der drei Könige dar und befindet sich in der Dominikanerkirche (1. Kap. l. a. d. Eingangswand). Ungefähr einen Quadratmeter groß auf Holz gemalt gehört es zu dem besten, was sich an nordischen Werken vom Ende der 1400 in Neapel findet. Die Ausführung ist sehr fein; ebenso, was man vom Faltenwurf erkennt. Das Kopftuch der Jungfrau wie alle Einzelheiten, der große Edelstein mit Goldschmuck, der den schönen roten Mantel des knienden Königs zusammenhält, das Zepter des Mohrenkönigs, die Halskette usw. sind von denkbar liebevoller Arbeit, die der des Meisters vom Tode der Maria (NM. 84439)[1]) nicht nachstehen. Das Gesicht der Jungfrau hat rundliche Form,

1) Von Jan Joos von Kleve, eins der besten Bilder, die sich in Neapel finden. Von derselben Hand ist das Dreiblatt 84489. Es ist mit dem Werkstattzeichen und der Jahreszahl 1525 versehen, aber früher als 84439, und erst nach einem zweiten Aufenthalt des Meisters in Italien entstanden. Am deutlichsten geht dies aus einem Vergleiche der beiden Engel der Verkündigung hervor.

die Finger sind kurz und dick, die Augen groß. Das bedeutende Werk verdiente ans Licht gezogen zu werden. Bis dahin mag ein Urteil dahingestellt bleiben. —

Es würde nun zweifellos von großem Werte sein, wenn wir den Einfluß dieser spanisch geschulten Flandrer oder flandrisch geschulten Spanier auf einheimische Maler in sicheren Belegen bestimmen könnten und nicht immer auf mehr oder minder gewagte Vermutungen angewiesen wären. Tatsächlich glückt es nun, gegen Ende des Jahrhunderts einen urkundlich nachweisbaren Meister nebst seinem Werke festzulegen; freilich ist letzteres in einer Verfassung, die den Wert unserer Arbeit wieder zweifelhaft machen muß. In derselben Kirche, die Marmions Vinzenztafel bewahrt, befindet sich (5. Kap r.) ein Dreiblatt mit der Gottesmutter von Loreto. Die jetzt dem hl. Leonhard geweihte Kapelle war ursprünglich dem hl. Andreas geweiht, dann dem hl. Geiste, gehörte anfangs der Familie Roberto, später den Aiossa (deren ursprüngliche Kapelle bei der kleinen Eingangstür lag) und jetzt der Familie Gaeta. Jovanuzzo Aiossa beauftragte am 22. Januar 1501 den Maler Mario Laurito von Neapel mit einem Altarbilde, das, wie der Entdecker der Urkunde (ohne sie leider im Wortlaute mitzuteilen) versichert, sich mit unserer Tafel deckt. Der Meister muß wohl noch jung gewesen sein; denn von 1503 ab bis 1535 finden wir ihn ihn Palermo beschäftigt[1]). Das stark übermalte Dreiblatt mit einem Halbrund darüber (2,10 b : 2,60 h) stellt auf vergoldetem Holzgrunde in der Mitte eine Gottesmutter mit stehendem Kinde dar, das die Mutter umarmt; links den hl. Vinzenz, rechts den hl. Leonhard. Das Kind ist mit einem leichten Hemdchen bekleidet. Die Jungfrau sitzt in einem hoch hinauf mit Tuch bespannten Trone. Die rundlichen Gesichter haben große runde Augen, scharf umrissene Züge mit leblosem müden Ausdruck. Die Nasenspitzen sind mit weißen Lichtern gehöht, die Hände mit starren, gleichmäßig langen Fingern schlecht gezeichnet, die Faltengebung ärmlich und steif, die Bewegung hilflos. Das bräunliche Fleisch ist mit Weiß aufgelichtet. Die Farben, unter denen ein dunkeles Rot beliebt ist, sind fast unkenntlich geworden. Die Säume sind mit Gold verziert. — Von der gleichen Hand ist die Dreifaltigkeit darüber. Gottvater hält den Gekreuzigten vor sich; ihn beten links ein hl. Sebastian, ein schlechter Akt, kniend, rechts ein hl. Mattäus an. Daneben in kleineren Figuren, altertümelnd wie der Goldgrund, der Stifter Aiosa, der in ungelenker Bewegung einen goldenen Kelch hinhält. Alles in allem ein schwächliches, altertümelndes Machwerk, das den letzten Rest künstlerischen Reizes durch die Übermalung eingebüßt hat, das aber trotz der mannigfaltigen anderen Einflüsse, die sich neben dem spanisch-flandrischen gegen Ende des Jahrhunderts ausbreiten, noch die Anklänge daran bewahrt hat.

---

1) Die hölzerne Tafel, die er für die Familie Ransano in der Dominikanerkirche zu Palermo malte, ist verloren gegangen; es waren drei kleinere Tafeln oben, drei größere unten (wie die Severinotafel), darauf die hl. Jungfrau de Consilio, der hl. Onofrius und die hl. Sofie.

XIV

Den eigentlichen Mittelpunkt der sog. neapolitanisch-flandrischen Schule bildet neben einigen alleinstehenden Werken eine größere Gruppe von Tafelbildern, die sich im Museum befinden, wo sie noch vor einigen Jahren die Ehre hatten, in einem besonderen Saale zusammen ausgestellt zu sein. Jetzt sind sie größtenteils in der Ablage verschwunden, und das übrige zwischen anderen Bildern verteilt.

Es ist eine wunderliche, in ihrer derzeitigen Verfassung fast abschreckende Gesellschaft, die schon weit mehr Kopfzerbrechen gemacht hat, als ihr künstlerischer Wert verdient.

Auf Holz gemalt sind dargestellt:

1. einer der hl. Drei Könige (gleiche Maße. 84442. Abb. 57), auf der Rückwand die Figuren der Verkündigung in Grau,
2. einer der hl. Drei Könige (70 b : 1,97 h. 84437. Abb. 58),
3. einer der hl. Drei Könige (64 b : 1,33 h. 84448. Abb. 59),
4. der Mohrenkönig (gleiche Maße. 84471. Abb. 60),
5. Flucht nach Ägipten (59 b : 1,29 h. 84443. Abb. 61),
6. Maria und Elisabet (Maße wie bei 5. 84438. Abb. 62),
7. Maria Magdalena und Nikodemus (Maße wie bei 5. 84461. Abb. 63),
8. Maria und Josef von Arimatia (gleiche Maße. 84466. Abb. 64),
9. Geburt Kristi (1,25 b : 1,33 h. 84470. Abb. 65),
10. Anbetung mit einem der hl. Drei Könige (1,20 b : 1,52 h. 84465. Abb. 66),
11. Beweinung (1,59 b : 1,33 h. 84440. Abb. 67)[1]).

Von diesen Tafeln stellen sich 1—8 als Flügel, 9—11 als Mittelstücke einer Altartafel dar, die man denn auch bald so, bald so zusammenzusetzen versucht hat. Das Vorbild konnte ja leicht ein Dreiblatt wie das eines Jost von Kleve geben. Allein, die ursprünglichen Maße sind bei 3, 4, 9, 10 usw. nicht mehr vorhanden: zum Teil sind sie gekürzt, zum Teil vergrößert, zum Teil beides. Außerdem sind sie fast alle gründlich übermalt. Der geringe Reiz, den sie von Anfang an müssen gehabt haben, ist dadurch ganz verloren gegangen.

Völliges Dunkel umgibt ihre Herkunft. Nur von 1 und 2 sagt man, sie stammten von S. Martin. In keiner Kirche, von keinem Schriftsteller werden sie erwähnt. Prüft man sie näher, so erkennt man bald, daß sie sämtlich auf die

---

1) Karakteristisch sind die Farben des Himmels: ein helles Gelb, daß nach oben in Grünblau übergeht. Damit und in manchen anderen Einzelheiten gehört auch das Halbmondbild mit dem hl. Martin (1,60 b : 70 h), Nr. 84423 hierher. — Als eine Fälschung ist die Gottesmutter auf dem Tron mit zwei Heiligen rechts und links im NM. (o. N.) zu betrachten, die man mit toskanischen Bestandteilen (den Engeln!) versetzt hat, während der Faltenwurf und anderes in den Kreis der Severintafel weist.

Schule Rogers und der Dierk Bouts, Hans Memling, Lukas von Leiden usw. zurückgehen, ohne daß es glückte, einem von den Vielen die Tafeln näher zu bringen. Von selbst mußte so die fabelhafte »neapolitanisch-flandrische Schule« entstehen, die man noch am ersten für die Sudeleien verantwortlich machen konnte. Wer nicht daran glaubte, dachte wohl an Spanien; namentlich wenn man die brokatfreudige Severinstafel mit heranzog. Allein hierfür fehlen bis heute noch die näheren Bindeglieder, außer der allgemein flandrischen Abstammung[1]). Auf den ersten Blick scheint es auch, als ob hier verschiedene Hände in Betracht kämen. So wird man die gänzlich luftlosen 7, 8, 11 von den mit flandrischem Hintergrunde versehenen (gelber hoher Horizont, grünblauer Himmel, spitztürmige Städte gegen den Himmel, fantastische Felsen mit zerrissenem Überhang usw.) trennen. Allein, es stellt sich bald heraus, daß außer der einheitlichen Übermalung doch wohl nur eine Hand am Werke gewesen ist. Alle Umstände in Betracht gezogen, wird man den Eindruck nicht mehr los, daß es sich hier um keine ganz ehrliche Kunstübung, zum mindesten aber um Fabrikarbeit handelt. Weiter ergibt sich in dieser Richtung, daß die Tafeln 9 und 10 von Stichen Schongauers und seiner Schule abgeschrieben sind: Blatt 4 der Münchener grafischen Sammlung ist die genaue Vorlage für Tafel 9. Das Kind ist zwar noch gebrechlicher geworden und hat den (von Johann von Eick stammenden) dekorativ strahlenden Heiligenschein erhalten, den Schongauer nicht kennt; die Landschaft im Hintergrund ist verändert, indem der Maler für einen Hirten, der zu einem Engel aufblickt, einfacher einen Baum und ein Schaf setzt. Auch geht der Stich oben weiter und zeigt rechts drei lobpreisende schöne Engel, links das durchlöcherte Strohdach. Aber sonst ist unsere Tafel nichts anderes als der in ein »Gemälde« vergrößerte und vergröberte Stich Meister Schongauers. Ähnlich verhält es sich mit 10, und es dürfte sich lohnen, auch für die anderen die Vorlagen unter den deutschen oder flämischen Stechern zu finden[2]). Sie waren ja in Italien sehr verbreitet, und Vasari spricht sich wiederholt darüber aus. Es können auch die in Italien kopierten deutschen Meisterstiche in Frage kommen. Bekannt als Kopist Schongauers ist Meister Gerhard (Maestro Gherardo, vielleicht ein in Italien ansässiger Deutscher?), der auch den Meister E. S. häufig kopiert und für die Verbreitung dieser Stiche in Italien sorgte. An und für sich würde nun hierin kein Vorwurf zu erblicken sein. Auch von Michelangelo erzählt man ja dasselbe: Vasari VII, 140. Aber zu den oben hervorgehobenen Gründen des Mistrauens gesellt sich die weitere Tatsache, daß man wenigstens mit den Tafeln 1 und 2 eine Täuschung versucht hat, die freilich an Plumpheit nichts zu wünschen übrig läßt. Man hat nämlich aus durchsichtigen Gründen Tafel 1 die Inschrift ROBERTUS REX SYCILYE, Tafel 2: CAROLUS

---

1) Es ist unmöglich, über die ganze spanisch-flandrische Schule und ihren Zusammenhang mit Sizilien und Neapel zu einem sicheren Ergebnis zu kommen, ehe nicht das gesamte in Betracht kommende Material in den Ländern um das westliche Mittelmeer zusammengestellt und gesichtet ist — eine der Sachlage nach recht dornige, aber ebenso dankbare Aufgabe.

2) Darauf wird an anderer Stelle zurückzukommen sein.

DUX CALABRYE und zwar in einer Schrift hinzugesetzt, die in misverstandener Gotik den Fälscher auf den ersten Blick erkennen läßt[1]). Vergleicht man die Neapler Tafeln mit den Stichen, so bemerkt man sogleich, daß hier nur eine rein am Äußeren haftende Nachahmung der nordischen Kunst vorliegt. Der Neapler Maler verwendet die flandrische Landschaft ganz oberflächlich, die harten eckigen Gestalten sind ohne jeden Ausdruck, ohne den tiefen Ernst, der uns in der nordischen Kunst über manche Unebenheit der Zeichnung oder den Mangel an Anmut der Gestalten hinwegsehen läßt. Da außerdem der Reiz der Stiche in dieser gröblichen Sudelei ebenso verloren gehen muß, wie sie hinter dem Farbenschmelz nordischer Bilder zurückbleibt, so erklärt sich leicht der teilweise geradezu abstoßende Eindruck dieser Bilder. Nur bei dem Südländer, der nordische Kunst aus eigener Anschauung nicht kennt, konnte ihre Seltsamkeit den Eindruck erwecken, es handle sich bei den wunderlichen Machwerken um nordische »Kunstwerke«. So offenbare Zeichenfehler, wie sie die Tafeln 7, 8, 11 usw. darbieten, und wie sie sich unmittelbar aus der ungeschickten Vergrösserung der Stiche erklären, nahm man für Kennzeichen einer Kunst, die in der äußeren Form der italienischen zwar nachstehen, sie aber durch Innigkeit der Empfindung und den Schmelz der mit höchster Sorgfalt aufgetragenen leuchtenden Farben übertreffen. Von alledem ist aber wenig vorhanden. Auch über die Zeit ihrer Entstehung ist unter diesen Umständen wenig zu sagen: sie können bald nach dem Eindringen deutscher Kupfer in Italien, also noch im letzten Drittel der 1400 oder Anfang 1500, entstanden sein. Lehrreich ist ein Vergleich mit der ebenfalls auf Roger gegründeten Kreuzabnahme »flandrischer Schule« des NM. 84485: der hier die Maria an der Schulter stützende Johannes steht genau so auf 84440 hinter dem Haupte des Heilandes, und die rechts mit hoch erhobenem rechten Ellenbogen niedergesunkene eine der Marien (in Brokat) entspricht der in der gleichen Stellung verharrenden auf dem Flügel 84466; beide Figuren sind einfach abgeschrieben.[2])

Auf nicht andere Art ist wohl ein Bild entstanden, das in Neapel die gleiche Hochschätzung genießt, NM. 84252. Das sehr ausgedehnte Werk (2,57b : 1,91h. Abb. 68) stellt in einer auf den ersten Blick ganz ungewöhnlichen Zusammenstellung einen hl. Michael dar, der nordische Teufel in die Flucht schlägt, und dem ein Stifterpaar von zwei Heiligen vorgestellt wird[3]). Diese fünf Gestalten befinden sich auf einem

---

1) Diese Unterschriften können indes auch spätere Zusätze sein, so daß wenigstens der erste Meister dieser Werke vom Verdachte der Fälschung frei bliebe. — Schon oben ist hervorgehoben, daß der Engel auf der Rückwand Ähnlichkeit mit denen von Nazaret hat. Sollte hier wirklich ein Fingerzeig auf Baço hinweisen, so würde dessen Abhängigkeit von Flandern deutlich genug sein. Im Übrigen machen die beiden Könige in ihrer übertränierten Hagerkeit den Eindruck, als ob sie mit Zeichnungen des J. v. Meckenem zusammenhängen. Die hochzinkigen Kronen sind in Spanien beliebt.

2) Vielleicht stammt die ganze Reihe aus dem Besitz und der Werkstatt Romers: siehe oben.

3) Der hl. Michael als solche Einzelfigur ist der katalanischen Malerei der 1400 vertraut, so daß auch hier dieser Einfluß in Frage käme.

ähnlichen, grobkörnig gehaltlosen Vordergrunde wie die eben besprochenen Tafeln, nur daß hier die Paar Pflanzen ganz fehlen. Er hebt sich wie ein Versatzstück davorgestellt in scharfer Linie von dem Hintergrunde ab, der in kleinerem Maßstabe gehalten eine mit allen flandrischen Eigenschaften entwickelte Hügellandschaft zeigt, die mit hochgelegenem Horizont und dem üblichen gelb-blaugrün verlaufenden Himmel abschließt. Es ist nicht schwer zu erkennen, wie sich diese Tafel aus vier Stücken verschiedener Art zusammensetzt, die dann von einer übermalenden Künstlerhand vereinigt werden: der Erzengel, die beiden Personenpaare, der Vordergrund und der Hintergrund bilden diese Bestandteile. Der hl. Michael ist die bis ins Einzelne genaue Abschrift des gleichen Vorwurfs, wie er Grau in Grau auf der Außenseite des Flügels des Marienaltars in Danzig von Hans Memling[1]) ausgeführt ist (Abb. 69). Von den Heiligen und dem knienden Stifterpaare die genauen Vorlagen zu geben, sind wir außer stande; vielleicht setzen sie sich überhaupt aus einer ganzen Reihe von Erinnerungen zusammen. Die Haltung des Paares links ist ungemein häufig: so finden wir sie z. B. sehr annähernd auf dem Muttergottesbilde mit dem Stifter aus der Liechtensteinsammlung in Wien. Die beiden auf dem Boden liegenden Rockzipfel sind ganz memlingisch; der Kopf des Stifters erinnert an ein Bildnis im K. Friedr. M. in Berlin, und was dergl. Reminiszenzen mehr sind. Unbekannt ist ein Heiliger, der wie der unsrige rechts ein Gefäß mit Blut hält und im Kopfe halb an den hl. Bernhardin, halb an den hl. Jakob von der Mark erinnert[2]).

Von allen Neapler Schriftstellern kennt dies Bild nur der Fälscher De Dominici. Er gibt es einem von ihm erfundenen fabelhaften Simon Papa, einem Schüler des Zingaro«. »Er malte für einen Herrn aus dem Hause Turbolo ein großes Tafelbild in länglichem Formate, das in dessen von ihm erbauten Kapelle der Neuen Marienkirche sollte aufgestellt werden. Es waren darauf in der Mitte der hl. Erzengel Michael, der um sich einige furchtbare Teufel hat; und mit der Lanze ersticht er den Höllendrachen. Rechts sieht man den hl. Hieronimus, der den genannten Stifter

---

1) Neuerdings wohl mit Unrecht dem Dierk Bouts gegeben.

2) Neapel war von jeher reich an hl. Bluten. Außer dem des hl. Jänner befand sich das des hl. Stefan in S. Gaudioso, das des hl. Pantaleon, das man sich aus Ravello hatte kommen lassen, in S. Severo, des hl. Veit im Karminello der Jesuiten, des hl. Niklas von Tolentino in der Augustinerkirche, der hl. Patrizia in der gleichnamigen Kirche, des Sel. Andreas Avellino († 1608) in Groß-St.-Paul. Heute befindet sich das des hl. Stefan bei den Schwestern in S. Klara, das des Täufers, das schon Karl von Anjou im Kampfe gegen die Hohenstaufen aus Frankreich mitgebracht und der von ihm hergestellten Kirche des hl. Michael-zu-Baiano geschenkt hatte, seit 1557, das des hl. Pantaleon und der hl. Patrizia in S. Gregorio Armeno: sie werden alle an den Tagen der Heiligen oder (wie das der Patrizia) am Karfreitag flüssig. Johannisblut hatten auch noch S. Johann-zu-Karbonara, das am Tage nach S. Johannis flüssig wurde, und besonders wirksam S. Maria Donna Romita, das floß, sobald man es an die Seite des Heiligen hielt. Schließlich gibt es in Neapel noch zwei Blute, die stets flüssig bleiben: das des Sel. Karl Karrafa, des Gründers der Pii operarii, und das des Gottesknechtes Don Placido Baccher in der alten Jesuitenkirche. Ebenso wird auch das Fett des H. Lorenz in S. Maria d'Albina am Namenstage des H. flüssig.

der Kapelle empfiehlt, der ihn kniend anbetet, links den hl. Jakob von der Mark, damals gestorben und seliggesprochen, der ihm die ebenfalls stehende Gemalin des Turbolo vorstellt. In diesen Köpfen drückte Simon ganz nach dem Leben ihr Bildnis aus mit jener Schönheit und so milden Pastosität, wie sie besser sicher auch sein Lehrer nicht hätte malen können.« Das ist alles ein wohldurchdachtes Lügengewebe. Wohl paßt Johann von der Mark dahin, nicht aber das Blutgefäß, das er anbietet. Die angeblich dargestellten Stifter, deren Grabmal sich noch heute in der Marienkirche befindet (2. Kap. r.), sehen auf den marmornen Brustbildern von D'Auria ganz anders aus. Es wäre in dieser Kapelle auch gar kein Platz dafür gewesen. Dafür weiß unser Fälscher indes Rat (an was dächten solche Leute nicht in der Besorgnis, man könne auf ihre Schliche kommen!): Die Turbolo haben später eine andere Kapelle gehabt. Kein Schriftsteller weiß davon. Das Denkmal mit dem Ehepaar setzte ihr Sohn ihnen 1575: wie will man damit die Tracht des Bildes vereinen? Die Gattin war ja 1575 noch am Leben. »Simon Papa« soll 1506—1567 gemalt haben und zu allem Überflusse in der flandrischen Art! Dies Gewirr von zeitlich, örtlich, bildlich und malerisch unmöglich zu vereinigenden Gegensätzen ist so bezeichnend für die Art des De Dominici, daß man unwillkürlich zu der Annahme kommt, er könne auch selbst hierbei tätig gewesen sein! Dann wäre es freilich nur ein kleiner Schritt bis zu der Annahme, daß sich um die Mitte der 1700 unter seiner Führung in Neapel eine Fabrik von gefälschten Bildern aller Art befunden haben mag, die für manche der Rätsel, die uns die Neapler Kunstforschung gerade auf dem Gebiete der Malerei so zahlreich aufgibt, eine überraschend einfache Lösung geben[1]. —

Vom hl. Michael finden sich im NM. noch einige Darstellungen, die hier eingereiht sein mögen: 84323 und 124547. Die Heimat seines Dienstes, des körperlosen Erzengels, der als solcher keine Gebeine haben konnte, ist Apulien mit dem Garganoberge. Er wird zum Volksschützer der Langobarden und verkörpert im frühen Mittelalter die volkstümliche Gegnerschaft gegen die Griechen, also das germanische gegen alles bizantinische Wesen. Auch die Sarazenen fallen darunter, und als uralte Vertreterin des Griechentums bildet Neapel den Gegenstand der Feindschaft des Erzengels. Er treibt denn auch die Neapolitaner, als sie Benevent und den Gargano erobern wollen, bis vor die Tore ihrer Stadt zurück. Dennoch dringt auch sein Dienst in Neapel ein, wie denn schon in den 800 der Goldene Berg bei Sorrent eine gelungene Wiederholung des Garganoberges bildet, und die alte Kirche, an deren Stelle S. Dominik steht, war ihm geweiht. Um die Jahrtausendwende tritt sein Dienst mehr und mehr zurück, und bald ist er ganz vergessen, während er im Norden um so lebendiger bleibt. Von dort bringen ihn auch die Anjoinen zurück. Unter Robert ist er der Schutzheilige des Reiches. Bei der Berennung Neapels kämpft

---

1) So ähnelt das schon erwähnte verdächtige Altarblatt von La Croce a S. Agostino, in altem Rahmen, das von Chiarini aufs höchste gepriesen wird, allen älteren Schriftstellern aber unbekannt ist, in der Mache sehr an ein ebenfalls verdächtiges Bild im Schloß, bei dem die Dinge, wie wir weiter oben sehen werden, ganz ähnlich liegen, wie hier.

der kluge Alfons unter dem Schutze der hh. Michael und Georg. Ihnen weiht er zwei feste Türme der Neuen Burg. Ferdinand I stürmt dagegen die Urstätte des Heiligen auf dem Gargano, wofür denn Pontano, der ihn begleitete, in die Beschreibung der unerhörten Gräuel des Königs das Idill der Grotte des Heiligen einflicht. Um diese Zeit tritt also der Erzengel, der anderseits von Flandern aus in Spanien heimisch geworden war, wieder in den Vordergrund, und aus dieser Zeit mögen die beiden Tafeln stammen. Auf der ersteren (0,70 b : 0,80 h) ist er in der Hüfte abgeschnitten auf Goldgrund gemalt. Ein schwarzer Brokatmantel mit rotem Futter ist über der rechten Schulter in die Höhe genommen. Darunter erblickt man die schwarze Rüstung. Die Rechte legt das Schwert anscheinend auf einen von der Linken gedrehten Schleifstein. An den Schultern sitzen sehr hohe Flügel mit hellem Schulterstück. Das Ganze ist so übersudelt, daß sich über seinen Stil nichts sagen läßt. — Nicht viel besser ist sein Nachbar (124547. 0,46 b : 1,0 h). Vermutlich ist es gar kein Michael, sondern der hl. Adrian; denn es ist ein Ritter, der in der Linken das Schwert, in der Rechten einen Ambos mit darauf liegendem Hammer hält. Zu seinen Füßen kauert ein Löwe[1]).

Überblicken wir, was sich uns als Ergebnis unserer Wanderung durch die neapolitanische Malerei flandrischer Eigenart darstellt, so finden wir, daß es eine einheimische flandrisch-neapolitanische Schule nicht gegeben hat, sondern daß es sich hier um die flandrisierenden Spanier handelt, die unter den Aragonen in Neapel wirken. Von Meistern, wie Colantonio und Vinzenz Korso wissen wir nur, daß sie die neue Technik des Malens, wie sie von Flandern aus sich verbreitete, gekannt haben müssen, nicht, was sie gemalt haben. Zweifelhaft ist, ob sie Neapolitaner waren. Beschränkten sie sich auf die Nachahmung der Nordländer, so werden sich ihre Leistungen nicht viel von denen des Meisters der elf Tafeln unterschieden haben. Immerhin wäre Colantonios Verdienst bedeutend genug, wenn er wirklich Antonello von Messina in der neuen Kunst des Malens unterrichtet hätte. Daß es an Vorbildern, die unmittelbar von Flandern eingeführt wurden, nicht gefehlt hat, steht unzweifelhaft fest. Ebenso sicher ist es, daß die flandrische Art durch spanische Künstler im Dienste der Aragonen oder über Sizilien nach Neapel gekommen sein muß. Immerhin blieben sie hier ein fremdes Element, das sich mit der heimischen Art nicht verschmolz. Diese, von jeher unselbständig, lehnt sich denn auch mit größerer Vorliebe und in weit umfangreicherem Maßstabe an die italienische Kunst

1) Eine von Serra erwähnte zweiteilige Tafel des NM., die oben den hl. Michael den Teufel erschlagend sowie den hl. Georg im Kampfe mit dem Drachen darstellt, unten Kristus mit dem Lamm, habe ich ebensowenig gefunden, wie eine andere, die oben die Kreuzigung, unten eine Gottesmutter zeigt, der Beschreibung nach sich also auch in den spanisch-flandrischen Kreis einreihen würde. — Das früher auch zur neapolitanisch-flandrischen Schule gerechnete kleine Bild im NM., das ein gotisches Kirchen-Inneres darstellt, im Vordergrunde mit einer sitzenden Gottesmutter und einem Jesuskinde, das mit Beihulfe einiger Heiliger sich in einem Bilderbuche belustigt, ist als ein Jugendwerk des Oberdeutschen Konrad Witz erkannt.

an, wie sie sich inzwischen im Norden zu bedeutender Höhe entwickelt hatte; und unsere Betrachtung wendet sich daher den Schulen Norditaliens im Neapel des 15. Jahrhunderts zu.

XV

Die andere Gruppe von malerischen Kunstwerken, mit denen wir es neben der spanisch-flandrischen in der zweiten Hälfte der 1400 zu tun haben, zeichnet sich durch eine wunderliche Mischung der verschiedenen Bestandteile, aus denen sie sich zusammensetzt, aus: wir finden umbrische neben toskanischen, venezianischen, lombardischen und anderen Bestandteilen, sei es, daß wir sie Meistern verdanken, die auf ihren Wanderungen durch Italien sich selbst schon eine Art Mischstil erworben haben, sei es, daß dieser durch die neapolitanische Werkstatt herbeigeführt wird, die sich der fremde Meister dort heranzieht. Wenn wir den verschiedenen Einflüssen nachgehen, die sich so auf Neapeler Boden kreuzen, so verhehlen wir uns nicht, daß diese ohnehin schon dornige Aufgabe noch dadurch erschwert wird, daß die in Betracht kommenden Werke meist ohne bedeutenderen Kunstwert und fast immer in einem Zustande sind, die ein sicheres Urteil ausschließen.

Umbrische Einflüsse. Sehen wir uns zunächst nach reinen Einfuhrwerken der umbrischen Kunst um, die sich auf Neapeler Boden finden und dort befruchtend könnten gewirkt haben, so ist die Ausbeute spärlich und läßt nicht darauf schließen, daß das Schweigen der Urkunden, nach denen umbrische Künstler in Neapel tätig gewesen wären, durch die Tatsachen Lügen gestraft würde. Vasari schreibt: »Peter Perugino malte für den Kardinal Karrafa von Neapel im Dom auf den Hauptaltar eine Himmelfahrt Mariens mit den erstaunten Jüngern um das Grab«; Sarnelli: »Auf der Tafel des Hauptaltars war die Heilige Jungfrau gen Himmel fahrend mit den Jüngern um ihr Grab gemalt. Diese Tafel wurde auf Befehl des Kardinal-Erzbischofs Vinzenz Karrafa von dem berühmten Maler Peter Perugino angefertigt, der um 1460 blühte. Und zur Zeit des Kardinals Gesualdo [Ende der 1500] wurde sie aufgefrischt und vergoldet: und da gleichzeitig die Tribüne des Hochaltars einzustürzen drohte [nach D'Engenio wollte er vielmehr dort sein Grab haben], so stellte er sie her«. Das Bild scheint aber bis 1744 an seiner ursprünglichen Stelle geblieben zu sein. Dann erst entfernte es Spinelli und steckte es in die feuchte Johanneskapelle von S. Restituta. Seine Nachfolger mußten es daher wiederholt »ausbessern« lassen, wobei es denn von einem Stümper arg mitgenommen wurde. Ein mitleidiger Geistlicher hing es nun neben der Sakristei auf, und hier war es so unbeachtet, daß es lange für verschollen galt, bis der kunstliebende Kardinal-Erzbischof Riario Sforza es Mitte der 1800 vorsichtig reinigen und in der Seripandiokapelle (4. l.) über dem Altar aufstellen ließ, wo es noch heute zu sehen ist. Dies wäre das Bild, das nach De Dominici Andreas von Salerno bestimmt hätte, Perugino aufzusuchen; auf dem

Wege dahin sei er aber in Rom auf Raffael gestoßen und dessen Schüler geworden. Das letztere ist unverbürgt und die ganze Geschichte von dem Fälscher erfunden, um Andreas Bedeutung zu heben.

Auf dem Bilde ist auch nicht Vinzenz, sondern Oliver Karrafa dargestellt, so daß wir diesen als Stifter, das Bild aber um 1490 ansetzen müssen. Die Tafel (2,50 b 4,50 h) ist eine nicht hervorragende Werkstattarbeit. Maria erhebt sich nach dem Todesschlaf wie aus einem Traume erwachend über Berge und Meere, verläßt die Erde und schwebt gen Himmel inmitten einer Schaar von Engeln, die beim Ertönen einer lieblichen himmlischen Musik jubilieren. Und an der Stätte des wunderbaren Entschwindens der Jungfrau liegt das geöffnete und mit Blumen überstreute Grab, und darum die Jünger, die einen zum Himmel blickend, die anderen unter sich redend, alle aber voll Staunen beim Anblick eines so überwältigenden Wunders. Vorn am Grabe kniet Johannes, der Liebling des Heilandes, und zeigt der Jungfrau den heiligen Gürtel. Links steht aufrecht der hl. Jänner und empfiehlt der Himmelskönigin den Kardinal Erzbischof Oliver, der, die Hände im Gebet gefaltet, kniet.

Ein anderes umbrisches Bild befindet sich im NM. (83784. Abb. 70), stellt ebenfalls eine Himmelfahrt Mariens dar und wird von Vasari dem Pinturickio zugeschrieben. Es war ursprünglich für die Kirche der Benediktiner von Montoliveto gemalt, wo es sich in der Tolosakapelle befand, und kam wohl als Geschenk des Alfons von Kalabrien in den 80er Jahren hierher. Der kunstsinnige Mann liebte vor allen die Benediktiner und beschenkte die weißen Väter nicht nur mit den wertvollsten Kirchengeräten und Gewändern, sondern gab ihnen als König sogar drei Schlösser mitsamt der ganzen hohen und niederen Gerichtsbarkeit. Auch baute er viel an ihrer Kirche; insbesondere ließ er einen wunderschönen Speisesaal herstellen, den später Vasari ausmalte (s. unten). Als dieser Fürst, der als König nichts taugte, aber einen guten Geschmack besaß und für die Kunst in Neapel sehr viel getan hat, nach 15 monatlicher Regierung flüchtete, nahm er zwei Brüder aus Montoliveto mit nach Sizilien: in den Armen des einen von ihnen, Michael von Volterra, verschied er 1494. Alfons kann Pinturickio leicht in Siena, Florenz oder Rom persönlich kennen gelernt haben; und dem berühmten Meister waren neapolitanische Dinge nicht ungeläufig, hatte er doch in der Dombücherei dargestellt, wie Aeneas Silvius Pickolomini vom dankbaren Papste zum Kardinal gemacht wird, als er den Frieden mit dem Siena hart bedrängenden Alfons vermittelt hatte. — Auf der Erde sehen wir die zwölf Jünger des Herrn, unter ihnen im Mittelpunkte des unteren Aufbaues kniend den Lieblingsjünger: sie blicken fromm der in einer Mandel entschwebenden Jungfrau, die von Musik spielenden Engeln begleitet wird, nach und stellen so in natürlicher Weise den Zusammenhang zwischen unten und oben her, ähnlich wie es Rafael auf der Krönung Mariens tut. Auch diese Tafel ist nicht eigenhändig, sondern mittelmäßige Werkstattarbeit. —

Neben diesen Werken, die nicht in Neapel entstanden, finden wir dort eine Reihe von Arbeiten, die umbrischen Einfluß verraten und von Neapler Meistern

mögen hergestellt worden sein, die bei den Umbrern in die Lehre gegangen waren.

So erscheint denn auch der Meister der Pontanskapelle als ein in umbrischer Schule bewanderter Künstler, aber von geringer Bedeutung, ein Geselle vielleicht des Pinturickio, den dieser dem Pontan für die Ausschmückung seines Bethauses mochte empfohlen haben. Im Raume neben der (traurig vernachlässigten) Kapelle, der »Cappella del Bambino alla Pietra santa« (l. Wand), befindet sich ein auf Holz gemaltes Dreiblatt, das in der Mitte eine Kreuzigung, links den hl. Karl (den Großen), rechts den hl. Ludwig von Tulus, alles stark übermalt, darstellt. Karl ist mit einem großgemusterten Lilienmantel ohne jede Faltengebung bekleidet und trägt Schwert und Reichsapfel, der hl. Ludwig Zepter und Stab mit der segnenden Hand. Beide stecken in den vorn breiten Schuhen, den sog. Kuhmäulern oder Bärenfüßen, die in Deutschland durch Maximilian I und Albrecht Achilles von Brandenburg in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts Mode werden, in Frankreich aber schon seit etwa 1480 vorkommen. Die Unterschrift ist erst später hinzugefügt, ganz ebenso wie bei der Freske, die sich arg übersudelt in der Altarnische der Betkapelle befindet. Sie stellt in der Mitte auf einem Trone mit Brokattuch die Jungfrau, links den Täufer, rechts den hl. Paul langbärtig mit verzerrten Zügen und kleinen eingewachsenen Fingernägeln dar. Der Ausdruck von Mutter und Kind ist nicht übel, sehr geziert aber die verrenkten Finger. Die lichte Farbe und das helle Blond der Haare weisen auf den gleichen schwachen Meister hin wie beim Dreiblatt nebenan, wenn auch der Heiland auf letzterem besser ist[1]).

Bedeutender sind zwei Altartafeln, die unter sich verwandt anderseits sich dem Meister der Pontansbilder nähern: die vielgliedrige Tafel vom Hauptaltar von Donna Regina (Neue Kirche) und das Altarbild von Donn'Albina (3. Kap. l.). Beide sind auf Holz gemalt und beide stellen den Tod (und die Himmelfahrt) Mariens dar.

Der Vorwurf war wohl durch Bisuskio in Neapel volkstümlich geworden (S. 82)[2]). Denn wir finden ihn in den 1400 verhältnismäßg häufig: so außer in Donn'Albina noch in St. Peter-d.-B., in S. Gennariello am Vomero, auch im Museum (unausgestellt).

1) Es ist nicht ausgeschlossen, daß wir es schon hier mit einem minderwertigen Gesellen oder Nachfolger des Anton Solario zu tun haben, der mit ihm von Perugia nach Neapel und dort mit den flandrisierenden Spaniern zusammenkam. Die lichte Färbung des Haares und die schmalen Fingernägel sind Besonderheiten der Gottesmutter im NM. (84263), die aus Perugia stammt und den Gottesmüttern Solarios in der Haltung sehr ähnelt. — Dem Meister dieses Karls des Großen und Ludwig von Tulus steht der Verfertiger der beiden Heiligen der Münchener Pinakothek nahe (hl. Ambros 1027, und hl. Ludwig von Tulus, 1028; 0,78 b : 1,71 h), die von König Ludwig I in Neapel erworben wurden und jetzt dort einem katalanischen Meister um 1500 gegeben werden. — Auch die Freske im Leipziger Museum (480) scheint neapolitanisch mit umbrischem Einfluß. Der Hintergrund links zeigt die Höhen von Sorrent, der rechts die Umrisse von Kapri. Auch hier erscheint das lichte Flachshaar.

2) Eine Darstellung des Todes der Maria in Torre Annunziata soll noch älter sein (Salazar).

Das Altarbild von Donna Regina ist auf Holz mit Goldgrund gemalt und stark »ausgebessert«. Es besteht aus elf Tafeln (Fig. 11), die in der Form eines Mittelstückes (I) mit drei Teilen, eines linken (II) und eines rechten (III) Flügels mit je vier Teilen zusammengesetzt sind. Am besten erhalten ist die Aussegnung der Gottesmutter. Die Apostel herum tragen ihren Namen auf ihre Heiligenscheine gepunzt. Darüber befindet sich (I *b*) die Himmelfahrt Mariens auf einer plastisch gehöhten Aureole; Köre von dickköpfigen und ganz formlosen Engeln umgeben sie. Die Krönung Mariens (I *c*) ist verdorben. Der linke Flügel (II) zeigt unten (II *a*) den hl. Ludwig von Tulus auf liliengepunztem Grunde. Mantel, Mütze und Bischofsstab sind mit gehöhtem Zierat versehen. Die Halbfigur darüber (II *a*) stellt den hl. Andreas vor. II *b* gibt uns ein Heiligenpaar: links den hl. Franz, wohl die beste Figur und von dem der Lorenzerkirche (s. oben) abgeschrieben, rechts den hl. Anton als Jüngling mit einem runden fetten Kopfe und einer Lilie. Auf II *c* im Runde überreicht der Henker Salome das Haupt des Täufes in jener gespreizten Stellung der umbrischen Schule, wie sie uns besonders Rafaels Vermälung Mariens vertraut gemacht hat. Der rechte Flügel zeigt unten (III *a*) auf einem Hintergrunde mit gepunzten Engelsköpfen einen heiligen Bischof, dessen Mantel mit viefach geflügelten Engelsköpfen geziert ist. Darunter trägt der jugendliche Heilige die brauna Franziskanerkutte. Neben ihm steht ein Baum, der auf zwölf Kärtchen die Leiden Kristi verzeichnet. Darüber in Halbfigur der hl. Paul. Das Paar weiblicher Heiligen darüber (III *b*) ist links mit weißem Kopftuch eine hl. Terese (?), rechts mit schwarzem die hl. Klara. Erstere trägt in der Rechten eine Schüssel mit weißen Scheibchen auf rotem Grunde, in der Linken ein Buch. Beide sehen sehr unbeholfen aus und haben gänzlich verzeichnete Hände. Das Rund oben (III *c*) enthält die Enthauptung des Täufers.

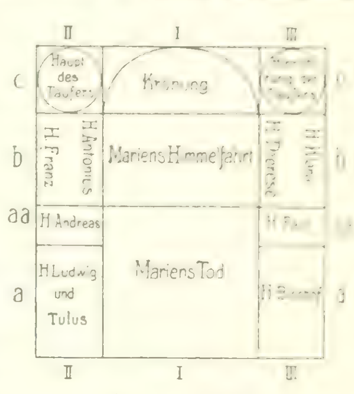


Fig. 11. Neapel.
Donna Regina, Altarbild

Die Gestalten sind ohne Haltung, der Faltenwurf des Mantels von II *a* – hier allerdings mit erhöhten Lilien — entspricht ganz dem des hl. Karl. Damit stimmen auch die dicken, fetten und ausdruckslosen Köpfe der Tafel I *a*, deren Gestalten das Haar in Korkzieherlocken am Kopfe heruntergehen lassen. Die Köpfe sind durchweg fast kreisrund, die Gesichter gedunsen, die unteren Augenlider schwarz beschattet, so daß die Gestalten wie übernächtig aussehen. Der gezierte Mund ist klein, an den Winkeln herabgehend, die geschwollene ausdruckslose Lippe findet sich ganz so auch in der Pontanskapelle. Die ziemlich zarten Hände sind steif und meist verzeichnet.

D'Engenio gibt das Werk dem Johann Filipp Criscuolo, »dem berühmten Maler aus Gaeta und Schüler Andreas von Salerno, der um 1570 blühte«, was auf einem Misverständnis beruhen muß.

Diesem Werke, das immerhin als eins der bedeutendsten der ganzen Gruppe

zu betrachten ist, steht ein Altarbild von Donna Albina (3. Kap. I.) sehr nahe. Es stellt ebenfalls den Tod Marias dar, ist wie jenes auf Holz gemalt und ebenso schauderhaft zugerichtet. Dem großen Viereck ist ein Halbmond aufgesetzt, in dem auf Goldgrund eine Himmelfahrt dargestellt war (denn hierauf deutet die Inschrift am unteren Rande ASSUMPTA EST MARIA IN COELUM), die herausgeschnitten und durch eine Gottesmutter mit Kindchen ersetzt worden ist.

Auf Goldgrund und mit reichlicher Verwendung güldenen Zierats, wie ihn die Pinturickiowerkstatt liebt, ist die Darstellung in das hohe Viereck figurenreich hineingemalt. Jetzt dringt das alte Gold durch die Übermalung überall wieder durch und gibt dem Bilde einen Reiz, den es sonst kaum beanspruchen dürfte, und der es über die Tafel von Donna Regina stellt. Unten liegt die Muttergottes starr ausgestreckt mit abgehärmten harten Zügen. Das ursprüngliche Brokat des Gewandes, das güldene Bahrtuch, die Hände — alles ist furchtbar übersudelt. Dasselbe Loos teilen rechts der abgewandte lesende Apostel, der vor der Bahre kniende, links der lesende halbkniende: erkennbar sind nur fleißig gemaltes Haar, schwellende Lippen, herabgezogene Mundwinkel. Hinter der Bahre sind die übrigen neun Apostel aufgebaut: mit einförmigen Gesichtern, süßlich geschwungenem Munde und der schwellenden Unterlippe, die allen gemeinsam ist. Der mittlere liest, die übrigen tragen die Geräte der Aussegnung. Die Gewänder haben Säume mit kufischen Lettern. Darüber hält Kristus in einer Strahlenmandel auf Goldgrund die Seele der in einen sternbesäten Mantel gekleideten Toten in kleiner Gestalt. Neben der Mandel vier Engel; links davon vier Brustbilder mit ausgezacktem, die übrigen mit rundem Heiligenschein und den aufgepunzten Namen der Apostel (wie beim Altarbild von Donna Regina). Der mit Turban hält eine Rolle mit Inschrift: ASTITIT · REGINA AD · · · IRIS, die übrigen beten. Rechts befinden sich ebenfalls vier Halbfiguren, darunter einer mit der Schriftrolle: IN IRŁM · POTESTAS[1]).

1) »Und ober ist Kristus und hält in seinen Armen ihre heilige Seele, welche weiß gekleidet ist, und um ihn ist viel Licht und eine Schar Engel. Und oben in der Luft sind wieder die 12 Apostel, welche mit den Wolken gehen. Und an der rechten Ecke des Hauses ist Johannes der Damaszener, hält ein Blatt und sagt: ‚Es ziemt sich, daß der Himmel dich lebend aufnahm, Himmlische' usw. Und zur Rechten ist der hl. Kosmas, der Dichter, hält ein Blatt und sagt: ‚Die berühmten Apostel sehen dich als ein sterbliches Weib'« usw. So die Vorschrift des Athosbuches. Hier liegt der Darstellung die ausführliche Beschreibung der Goldenen Legende zugrunde. Die vier Gestalten mit den wunderlichen Heiligenscheinen sind vier Jüdinnen, Verwandte der hl. Jungfrau, die sich hinter den Aposteln halten. Derartige Heiligenscheine finden sich gern in der katalanischen Malerei: ursprünglich nicht ausgeschweift wird er einfach sechseckig vorkristlichen Heiligen verliehen, so den Profeten (Luis Borrassá, Allerheiligenbild, San Cujat del Valles). Lukas Borrassá malt Joachim zweimal bereits mit ausgeschweiftem Heiligenschein (Altarblatt des hl. Georg. Villafranca del Penadès). Ebenso ist der Joachim des Gabriel Guardia (hl. Dreifaltigkeit von S. Florens dels Morungs). Benito Martorell gibt ihn dem Moses, David und Abraham (Altartafel von Granollers), sowie einem der hl. drei Könige (Altartafel des Condestable im Museum zu Barzelona). Auch seine beiden »Jünger« auf der Tafel des Kapitelsaals im Dom von Barzelona dürften vorkristliche Persönlichkeiten vorstellen.

Die Übereinstimmung mit dem Bilde von Donna Regina erstreckt sich auch auf die rote Färbung. Wenn sich außer beim Kristus oben nirgends die korkzieherartig gedrehten Locken, sondern im Gegenteil feines schlicht heruntergehendes Haar findet, so ist die reichliche Übermalung zu berücksichtigen. Auch die dunkel unterstrichenen Augenlider sind vorhanden, die gleiche Faltenlosigkeit der Mantel, die starre Bewegung usw. Immerhin ist zuzugeben, daß, wenn hier der Meister der Pontanskapelle in Frage kommt, er sich von seiner besten Seite zeigt. —

Neben dieser ziemlich deutlich an die umbrische Art der Pinturickiowerkstatt erinnernden Gruppe mit spanischem Einschlag finden wir eine andere mit rein italienischen Anklängen. Im Mittelpunkt dieser dürfte die große Freske stehen, welche Vorgänge aus dem Marienleben behandelt und sich an einer der Schmalwände des alten Speisesaals der Neuen Marienkirche (jetzt des Provinzialständehauses) befindet. (Gegenüber die Kreuztragung S. 140.) Der Zustand ist wie üblich bejammernswert. Schon frühzeitig, wohl bei der Barockisierung der Kirche 1599, übermalt, ist sie wie ihr Gegenüber so mit Staub und Schmutz bedeckt, daß nicht einmal mehr das zu erkennen ist, was Schulz noch vor fünfzig Jahren sah. Zum Überfluß verhindern die Einbauten des Sitzungssaals jeden Überblick. Man sollte meinen, daß hier, wo die gesamte Intelligenz des neapolitanischen Landes zusammenkommt, ein wenig mehr Verständnis und Schätzung der alten Kunst vorhanden wäre[1]).



Fig. 12. Neapel. Provinzialstudiensaal (Neue Marienkirche), Fresken

Die Einteilung der Wand erhellt aus der Fig. 12. Den Mittelpunkt bildet unmittelbar über der Tür und durch gemalte Pfeiler von den Nachbarn getrennt die Anbetung der drei Könige (1), daneben die Heiligen, die ihre Ordensbrüder auf die Anbetung hinweisen (2 u. 3); links von der Tür eine Verkündigung (5), rechts eine Geburt Kristi (6); oben im Halbmond eine Krönung Mariens (4). Das beste ist das Mittelstück. Hier sitzt Maria in der linken Bildseite vor einer Halle der Auflebung. Sie hält das anmutig gezeichnete Kind auf dem Schoße. Ihre Haare sind blond, der Mantel blaugrün, das Kleid rot. Hinter ihr Josef in weitem gelben Mantel, die Hände auf einen Krückstock gestützt, ausdruckslos. Vor der Gottesmutter kniet ein alter kahlköpfiger graubärtiger König und küßt das Kindes Fuß: auch seine Züge sind leblos. Hinter ihm im Turban ein zweiter König. Er wendet sich zu dem jugendlichen Dritten, der ganz offenbar ein Bildnis desjenigen ist, zu dessen Ehren das Ganze gemacht wurde; so sehr ist er in den Mittelpunkt gerückt. Er fällt auf durch die modische reiche Tracht, einen roten faltenreichen Mantel über dem prächtigen Harnisch, durch die gespreizt (umbrisch)

1) Erwähnt sei auch, daß sich in der Vorhalle des Speisesaals zwei herrliche Tafeln befunden haben sollen, worauf unten zwei Bildnisse von der Hand des Lukas von Leiden (dem man im Bausch und Bogen alles früh-nordische in Neapel zuschrieb) gewesen seien.

selbstbewußte Haltung, durch seine Jugend und sein langes Lockenhaar, das sorgfältig in einzelnen Strichen ausgeführt ist. In der Rechten hält er ein goldenes Gefäß. Hinter ihm befindet sich eine Gruppe von drei Gestalten im Turban, die ebenfalls Bildniszüge tragen. Bemerkenswert sind auch die Heiligen auf 2 und 3.

Die Neue Marienkirche war bei den Minoriten ganz besonders angesehen, umschloß sie doch den Körper des seligen Augustin von Assisi, eines Schülers des hl. Franz. Außerdem bewahrte sie Körper, Blut, Gewand und Trinkgefäße des hl. Jakob von der Mark, die Rippen des hl. Bonaventura und des hl. Ludwig von Tulus, ferner den Körper des S. Franz von Sales. Vor allen liebte man den hl. Jakob von der Mark und zwar wohl besonders deshalb, weil sein Freund und Gefährte, der S. Bruder Venanzio Fabriano sich seiner aufs eifrigste angenommen hatte. Dieser Bruder des Klosters der Neuen Marienkirche war bei Hoch und Niedrig sehr beliebt; scherzweise nannte man ihn den Bruder Überfluß (Fra Abbondio), weil er stets etwas zu geben hatte. Er starb allgemein betrauert 1506 und wurde in der Kirche beigesetzt. Seine Tätigkeit dürfte mit der glänzenden Ausschmückung der Kirche wohl zusammenhängen. Nun befinden sich auf 3 der hl. Franz von Assisi, hinter ihm der hl. Anton von Padua, ferner S. Bernhardin, der 1482 heiliggesprochene Bonaventura und Ludwig von Tulus, also die Spitzen des mit Neapel so eng verknüpften Ordens. Ihnen gegenüber sehen wir die Bildnisse des Jakob von der Mark und vier anderer Brüdern, unter denen wir wohl den Bruder Überfluß und Bildnisse seiner Mitbrüder vermuten dürfen. Wer aber ist der im Mittelpunkt stehende jugendliche König? Da Bonaventura erst 1482 heilig gesprochen wurde, so kann der um diese Zeit schon dreißigjährige Friedrich nicht in Frage kommen. Außerdem hatte er, wie wir wissen, für die Minoriten nicht viel übrig, wandte seine Gunst vor allen den Benediktinern zu und war im allgemeinen gründlich verhaßt. Ferdinand I starb 1494. Alfons II, sein Nachfolger, verzichtete zugunsten Ferdinands II schon im folgenden Jahre, und Ferdinand II starb bereits 1496 im jugendlichen Alter von 27 Jahren. Die Trauer in Neapel war allgemein, und die alten Schriftsteller heben hervor, daß er wegen seiner jugendlich-ritterlichen Art ganz besonders beliebt war[1]). Es würde also nichts Befremdendes an sich haben, wenn wir die Fresken etwa in die Zeit seiner Tronbesteigung setzen und in dem jugendlichen König Ferdinand II sehen. War doch in der Neuen Marienkirche auch sein am 17. Februar 1491 verstorbener Bruder beigesetzt worden. Mit dieser Annahme stimmt auch die Tracht, namentlich das lang herabhängende Haar, die *zazzarina*, wie sie 1495 auch der französische König Karl VIII bei seinem Einzuge in Neapel trug.

Auch die auf dem Friese in einer Linie hinlaufende Inschrift läßt sich wohl damit in Einklang bringen. Sie lautet: M · L · A · P · CORONA AUREA SUPER CAPUT EJUS EXPRESSA SIGNO SANTITATIS GLORIAE HONORIS ET OPUS

1) So Summonte. Ein anderer schreibt: ».. er war so beliebt, daß er allen ein Sohn und Bruder zu sein schien, ganz im Gegensatz zu seinem Vater«.

FORTITUDINIS ET DESIDERIA OCULORUM ORNATA ECCL XLV · V 11 (?). »Das güldene Stirnblatt an dem Hut, darin die Heiligkeit begraben war, welches alles war herrlich, köstlich, lieblich und schön« (Jesus Sirach XLV. 14). Am Hute trug Karl VIII beim Einzuge eine goldene Rosette, die das Bild der Gottesmutter und des Kindes in den mit glitzernden Edelsteinen besetzten Armen zeigte, — ganz so, wie es auf unserem Bilde dargestellt ist.

Die vier Buchstaben am Beginne der Inschrift enthalten den Namen des Künstlers, einen **M**(agister) **L**(oisius) **A**(bbas) **P**(inxit), der auch sonst erwähnt wird. Am 5. Dezember 1492 vereinigt er sich mit Franz Pappalettera von Neapel, um für das Johanneskloster in Kapua eine Decke (intemplatura) anzulegen, und am 3. März 1497 ist er Zeuge bei einem Vertrage des Sumalvito mit den Nonnen der hl. Patrizia über die Anfertigung einer Marmorkapelle. Er wird hierbei Loisio dello Abbate Pintor genannt. Sonst ist nichts über ihn zu erfahren[1]).

Unserem Abbate steht auch die Krippe (NM. 84 325) nahe, da sie die gleichen Formen und dieselbe Unfähigkeit offenbart wie die Freske. Bezeichnend ist auch das ruinenhafte Bauwerk links mit den gleichen hochgereckten Bögen und den langen Pfeilern, der Gesichtsform der Jungfrau, Josefs usw. —

Obgleich schon in das erste Jahrzehnt der 1500 fallend, mögen hier ihrer umbrischen Anklänge wegen zwei Werke eingereiht werden, die kaum mehr als ein geschichtliches Interesse bieten.

---

1) Franz Pappalettera kann mit FRANCISZO NAPOLITANO identisch sein, der ein lionardisches Bild der Sammlung Cereda in Mailand zeichnet, zum Unterschiede von Franz Pagano, dem FRANCISCO NEAPOLI des Doms von Valenzia (S. 92, 2). — Die Pappalettera sind neapolitanische Maler, die mehrfach erwähnt werden; am 30. November 1430 ist Stefanello P. Mitglied einer Malergesellschaft und zwar als Goldschläger; am 16. April 1505 malt Anton P. zusammen mit den Malern Jakob Merlian von Nola, Anton Volpe, Evangelista Cuncto, Pierretto Cortese Wappenzeichen für den Herrn Battel von Aloiano. Jakob Merlian erscheint seinerseits mit Maria Luca als Verfertiger des Gemäldes und der Vergoldung eines Altarbildes mit der hl. Anna für die Verkündigung (1508). — Die Malerfamilie der Abbate ist besonders durch Niklas A. und dessen Vater Johann bekannt. Letzterer stammte aus Abbate bei Modena, wo Niklas geboren wurde. Dieser wanderte mit seinem Sohne Julius-Kamillus nach Fontainebleau aus. Sein Sohn (?) Herkules ist wieder in Modena ansässig, wo wir auch seinen Sohn Peter-Paul (1592–1630) antreffen. Wie die Neapeler Abbate mit ihnen zusammenhängen, ist unklar. Wir finden hier den Anello oder Agnello dell'Abbate von 1456–73 besonders als Wappenmaler, auch für den König tätig (S. 79). Die Buchstaben **A. A. P.** auf dem von Crowe und Cavalcaselle (VIII 166) erwähnten kleinen Bilde einer Gottesmutter möchten wir nicht, wie Rumohr und Passavant es tun, A(ndreas) A(loysius) P(inxit), sondern A(nellus) A(bbate) P. lesen. Ferner begegnen wir in Neapel 1461 Antonello dell'Abbate und Mattäus d'A., der 1471 eine Orgel für die Kapelle der Neuen Burg bemalt, am 24. September 1497 für ein Banner mit dem Königswappen darauf, am 6. Oktober desselben Jahres für eine Standarte mit dem hl. Georg darauf und für ein Banner bezahlt wird. — Die Abschrift der Gottesmutter im Felsengarten im NM. (83880), die man dort dem Niklas Abbate zuschrieb, gehört dem Cesare Magni (Morelli).

Eins der Bilder, die bei Unterdrückung der Klöster 1860 versteckt wurden, ist das aus S. Patrizia stammende, jetzt in S. Genariello am Vomero befindliche Altarbild (3. Kap. r.). Es ist eine Gottesmutter mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen über einer Staffel mit vier Bildchen und der Inschrift:

NOBILIS · ET RELIGIOSA : DNA LUCRETIA : DE : SUMA : DIVAE
MARIAE : CONSACRAVIT

ganz links »1510«. Auf goldgepunztem Holzgrunde gemalt ist es ziemlich gut erhalten. Die Gottesmutter sitzt auf einem hölzernen Trone mit reichverzierten Rändern. Zu ihren Füßen hetzt ein Teufelchen einen Engel. In der Rechten hält sie einen über das rechte Knie gelegten Stock; die Linke hält das Kind, das mit beiden Händen nach der straffen Brust greift, mit den Füßen zappelt und den dicken Kopf nach rechts wendet. Das Kleid der Jungfrau ist rotbrokat, der Mantel, jetzt schwarz, war wohl blau und ist mit goldenen Sternchen besetzt. Die breiten Säume haben kufische Buchstaben. Ihr Kopf ist klein, wenig modelliert, rosig wie der des Kindes, der kleine Mund geziert. Rechts und links stehen ungetrennt und unbeteiligt zwei heilige Frauen, auch sie mit brokatenen Kleidern; die rechts mit schönem roten goldverzierten Mantel hält Palme und Buch und hat zu Füßen das zerbrochene Rad der hl. Katerina. Das Kleid ist kunstlos ausgeschnitten, der Hals stark, der Kopf ebenfalls klein, das Fleisch rosig, Augen und Mund klein, die Hände geziert. Ganz das Nämliche gilt auch für die Heilige links. Sie trägt wie Katerina eine Königskrone, außerdem Buch und Lilie und stellt wohl die hl. Patrizia dar. Die durch Übermalung vollständig entstellten Staffelbildchen zeigen die Anbetung des Kindes durch Josef und Maria, die Himmelfahrt Kristi (der nur als Wolke erscheint), die Ausgießung des hl. Geistes, der als Taube auf die inmitten der Apostel stehende Jungfrau herabsteigt, den Tod Mariens. — Die als Stifterin genannte Lukrezia von Soma war Ätissin des Klosters der hl. Patrizia (1490). —

Ein ganz schlechtes Bild ist die mit der gleichen Jahreszahl gezeichnete und unter dem Einfluß des Pinturickio stehende Gottesmutter zwischen den hh. Sebastian und Magdalena im Museum (Nr. ?). Es hat die Inschrift

HOC OPUS FIERIFECIT EREDES CONDAM NOVELLI
CEZONIS ANO · D · 1510 · DIE · 10 MESIS AUGUSTI

Die schwarz umrissenen Gesichter und Finger sind ebenso abstoßend wie die kalten Fleischtöne, die grüne Landschaft und alles Übrige.

Minderwertig, übersudelt und umbrisch dieser Zeit des Anfangs der 1500 ist auch eine Beschneidung des Hauptaltars der Kirche der hh. Kosmas und Damian (hinter Donn'Albina). In weiter Halle auf erhöhten Stufen liegt das zierliche Kind auf einem Steinaltar, links die Gottesmutter mit kleinem frommen Gesichtchen, Josef und ein jugendlicher Heiliger, rechts der Priester und zwei heilige Frauen geziert im Ausdruck und der Fingerhaltung.

XVI

Venezianisch. An der Neuen Burg wie auch als Tafelmaler beschäftigt tritt uns Angelillo Arkuzzo (Archucius, auch Artuzzo, Arcuccio) entgegen. Seine Neapler Arbeiten sind zwar untergegangen, doch besitzen wir noch ein Paar Tafeln, die uns einen annähernden Begriff seiner Kunst geben können und seine venezianische Schule (und Herkunft?) klar erkennen lassen. Allgemein heißt er in den Urkunden de Napoli. Unterm 14. Juni 1464 verspricht er dem Johann Peres notariell die Anfertigung einer Tafel mit der Grablegung Kristi und den Passionszeichen darüber auf ultramarinem Grunde (also so kostbar wie möglich) mit anderen feinen Farben und Gold und zwar in einer Größe, welche die Tafel mit dem hl. Michael (ebenfalls von Artuzzo?) in der Neuen Marienkirche übertreffe. Am 4. Mai 1468 erhält er 2 D. auf Abschlag, um sich das Gold anzuschaffen für die Vergoldung des Reichsapfels und der Krone des Marmorbildes des Königs (Ferdinand), das sich im Vorraum (vestibolo) der Neuen Burg von Neapel befinde. Ein Jahr darauf, am 29. April 1469, wird er für die Vergoldung von zehn Engelskronen bezahlt, die er für die Karsamstagsdarstellung besorgt hat. Auch den Käfig für die Haubenlerche des Königs hat er zu vergolden und mit Blau und Rot zu bemalen (8. Februar 1470). Im gleichen Jahre nimmt er einen Lehrling, Alfons Migliaccio, auf ein Jahr zu sich (9. Mai 1470) und erhält am 16. Juni 1470 für das Miniaturbild einer Gottesmutter auf Pergament in Blau und Gold die Summe von zwei Tari. Unterm 12. September 1471 verspricht er dem Heinrich Fusko für die Kirche der hl. Marie-vom-Himmelsgewölbe in Kalabritta ein Dreiblatt, das in der Mitte die Gottesmutter, zur Seite den Täufer und den hl. Michael, darüber eine Verkündigung darstellen soll, auf einer Staffel Krist und die Apostel, 9 Palmen (2,34 m) h : 12 Palmen (2,92 m) b. Das Ganze soll sich die Tafel des hl. Bernhardin in der Lorenzerkirche in Neapel zum Muster nehmen, die danach auch von Arkuzzo sein könnte. Leider ist sie mit dem ihm geweihten Altar an einem der Wandpfeiler im Kor, der 1568 abgebrochen wurde, vernichtet. Am nächsten Tage übernimmt er ein Altarbild für Anton Bologna, das dieser für S. Dominik bestimmt hat. In der Mitte die gnadenreiche Gottesmutter mit dem Fegfeuer zu Füßen, auf der Seite die Heiligen Agate und Luzie (s. oben). Im Jahre 1472, nachdem die Bemalung des Großen Saales der Neuen Burg beendigt gewesen zu sein scheint[1]), beginnt die Ausschmückung des »Tinello«, d. h. desjenigen Teils des Saales, der wohl plattformartig erhöht und mit Wandschränken abgesondert als Prunkanrichte bei Festmalen diente. Dann steht das Wort aber auch einfach für einen besonderen Speisesaal. Daß die Arbeit umfangreich gewesen sein muß, geht aus der Zahl der dabei beteiligten Maler hervor. Außer Arkuzzo sind es Jakob Simari, Renzo und Stefan Karacciolo, Kaspar von Orta, Andreas Berissella, Bernhard Gabriele und der Lombarde Hie-

1) Sie war rein dekorativ. Die Wände waren, wie wir oben sahen, mit kostbaren Teppichen schon durch Alfons geschmückt.

ronimus. Nun erfahren wir neun Jahre lang nichts mehr von Arkuzzo, bis er sich unterm 26. November 1481 dem Bischof Bartel von Kassano zur Anfertigung eines Dreiblattes verpflichtet, das in Größe und Anordnung dem des Heinrich Fusko entspricht: in der Mitte die Gottesmutter, zur Seite Peter und Niklas, auf der Staffel Krist und die Apostel. Ein Dreiblatt für den Hauptaltar des Franziskanerklosters von S. Agata-der-Goten (12. November 1483) soll allerdings vier Heilige erhalten, sonst ist die Anordnung dieselbe. In drei (1782 arg übermalten) Resten über einem Seitenaltar (links) mit Gottesmutter, den hh. Anton und Franz will man Arkuzzos Werk wieder erkennen. Außerdem besitzt die Domsakristei von Aversa zwei stark mitgenommene Tafeln, deren eine gezeichnet ist (Montemayor):

ANGELUS ARCVCIO DE NEAPOLI PINXIT A · D • 1468
RESTAVRATUS AN • 1782

Auf der einen befindet sich eine Mantelschaft Mariens, deren weiter Mantel von je zwei Engeln ehrerbietig auseinander gehalten wird. Bemerkenswert ist besonders der Tron, der mit den Profeten Jesaia und Jeremia schnitzwerkartig verziert, und dessen Lehne mit Bildchen aus dem Leben des Stifters bedeckt ist. Oben rechts sehen wir mit einem (nach vorn gekehrten) Pferde eine Abart von Pisanellos Schaumünze auf Novello Malatesta. Die andere Tafel gibt uns eine Darstellung des hl. Sebastian, die sich offenbar an Antonellos Heiligen (in Dresden) anlehnt, während die Bogenschützen mit ihren verrenkten Hüften ebenso deutliche Kinder Karpaccios sind. Im Hintergrund sehen wir eine höchst bemerkenswerte Ansicht der Stadt Aversa mit seiner Paulskirche und der Burg Karls II. Endlich übernahm unser Meister am 23. Januar 1487 ein Dreiblatt für den Neapeler Kanonikus Angelo Musana, das in der Mitte die schmerzensreiche Gottesmutter »und einige ihrer Taten«, zur Seite den hl. Hieronimus mit dem Löwen (und einigen anderen Heiligen?), oben eine Verkündigung, auf der Staffel die Kreuzigung und andere Figuren darstellt.

Auf den beiden Temperatafeln von Aversa zeigt sich Arkuzzo uns als ein nicht bedeutender Meister, der mit der Nachahmung der frühen Venezianer eine große Vorliebe zum Altertümeln hat, wie sie sich in den kleinen geschlitzten Augen, der gesucht steifen Haltung u. a. kundgibt. Nur so ist auch das Bruchstück zu erklären, das von der für S. Dominik gelieferten Tafel der Gottesmutter mit den hh. Agate und Luzie übrig geblieben und in ein Bild der 1600 (vielleicht des Karacciolo) eingesetzt ist, auf dem sich links der hl. Stefan, rechts der hl. Peter-der-Blutzeuge, unten ein Engel, Fegfeuerseelen holend, oben zwei kronentragende Engel befinden (2. Kap. l. vom Hochaltar in der dem hl. Stefan geweihten Spinellikapelle)[1]. Dieser merkwürdig mit eigenem Rahmen umgebene Rest stellt eine jener »uralten« Gottesmütter dar, wie man sie in Neapel und anderswo gern hat, und die Übermalung hat daher im Sinne weiteren Altertümelns nachzuhelfen gesucht. Sie ist zu ihrer Rechten gewandt und senkt den Kopf so, daß die linke Gesichtshälfte über die rechte um $^3/_4$

1) Maße 0,85 : 1,20

überwiegt. Da sie das Kindchen stillt, trägt sie den Namen der »Madonna del latte«. Sie hält es, indem sie die Linke, deren eleganten Rücken man sieht, unter das Gesäß, die aus dem Mantel kommende Rechte auf seinen Rücken legt, und gibt ihm die rechte, gut entwickelte, runde (nicht altertümliche spitze) Brust. Nase und Oberlippe sind lang, die Augen für die Zeit langgeschlitzt, der Mund groß. Das mit einem roten Tuche über dem Hemdchen bekleidete Kind hat einen unförmlichen dicken Kopf, der auf sehr dickem kurzen Halse aufsitzt, wo er eine tiefe Wulstlinie bildet. Indem die rechte Hand die Brust zum Munde führt, wird der halbe Nacken entblößt. Bloß sind auch die kurzen Unterschenkel und die in die Höhe gekehrten Strampelfüße, die durch ihre Kleinheit auffallen. Da alle diese karakteristischen Merkmale auf den von Arkuzzo gezeichneten Tafeln in Aversa wiederkehren, so ist an seiner Urheberschaft nicht zu zweifeln, und es ist nur zu bedauern, daß sich das einzige von ihm in Neapel erhaltene Werk in diesem traurigen Zustande befindet.

XVII

Wahrhaft erfrischend ist es, wenn man aus diesem Wust minderwertiger Werke in wenig ansprechender Umgebung wieder zu wirklichen Kunstwerken kommt. Diesen Anspruch können die viel besprochenen und doch in weiteren Kreisen fast ganz unbekannten Fresken des Platanenhofes von S. Severin und Sosio erheben[1].

Sie sind bemerkenswert wegen der Stelle, an der sie sich befinden, wegen der kunstgeschichtlichen Fragen, die sie hervorrufen, und wegen ihres künstlerischen Wertes, der sie zu dem letzten großartigen malerischen Freskenwerk Neapels stempelt. Seitdem hat ihm die Stadt mit der einzigen Ausnahme der Kirche von S. Martin nichts Ebenbürtiges mehr an die Seite zu stellen[2].

1) Der Weg dahin ist wie so oft in Neapel nicht leicht zu finden und schmutzig; aber er ist lohnend.

2) Natürlich ist manches untergegangen. Eins der größten Ereignisse der Zeit war Ferdinands des Katholischen Besuch Italiens 1506—07. Vom 1. November 1506 bis zum 4. Juni 1507 hielt er sich in Neapel auf. Die Vorrechte, die er dem Volke bei dieser Gelegenheit verlieh, wurden niedergeschrieben, und die Bürgerschaft sandte Franz Brankaleone damit nach Spanien. Bei der Rückkehr dieser Gesandtschaft nach Neapel im Jahre 1509 wurde »von der Hand eines vortrefflichen Meisters« (ottimo maestro) auf der Wand des Kapitelsaals von S. Augustin, der seit 1495 nach der Niederlegung der Volkshalle durch Alfons am 10. Dezember 1456 als Versammlungsort der Erwählten des Volkes diente, der König auf dem Trone gemalt, wie er den Band mit den Vorrechten des Volks dem Erwählten und den Konsuln, die vor ihm knien, überreicht, nebst einer lateinischen Inschrift darunter, die an die Sendung Brankaleones erinnern soll. Schon gegen Ende des Jahrhunderts war das Werk bereits etwas verdorben; d'Engenio und Celano erwähnen es nicht mehr. Von den Klosterbauten ist nur noch der gotische Kapitelsaal übrig, der jetzt mit Tuchballen eines Kaufhauses angefüllt ist; die Kirche selbst wurde 1641 nach den Plänen Bartel Picchiattis erneut. Auch die ursprüngliche »Volkshalle« war ausgemalt und hieß daher die Bilderhalle (seggio pittato).

Nicht als ob auch sie nicht im Laufe der Zeit arg mitgenommen und einen großen Teil ihres ursprünglichen Reizes eingebüßt hätten: wie wäre das auf Neapler Boden anders denkbar! Hier in diesen stillen Klostergängen waren die Banden Ruffos einquartiert. Seilwinder hatten dort später Jahrelang ihr Gewerbe aufgeschlagen. Besucher aus allen Jahrhunderten (einer vom Jahre 1570) haben ihre törichten Namen eingeritzt. Allein, zerstörend für Kunstwerke pflegt erst der »Kenner« zu werden, der sich ans »Herstellen« macht: dreimal widerfuhr den Fresken des Platanenhofes dies mörderische Schicksal: zuerst schon im 16. Jahrh. von einem gewissen Mazzarese; dann »restaurierte« 1759 ein Maler namens Anton della Gamba daran herum; am verhängnisvollsten aber arbeitete unsere Zeit, die Herstellung vom Jahre 1869. Wenn die Bilder trotzdem noch genießbar geblieben sind, so ist das wohl der beste Beweis für ihre unverwüstliche Schönheit.

»Mitten in der Stadt, in dem am meisten bevölkerten und geräuschvollsten Viertel berührt uns der Platanenhof von S. Severin wie eine weit der Welt entrückte Stätte. Die schöne majestätische Platane steht in der Mitte und erfüllt ihn ganz mit ihren weit ausgebreiteten Zweigen, und unter dem ungeheuren Schirme wachsen bescheiden einige Aranzien. Das Licht, das von oben hereinströmt und durch das Blattwerk dringt, nimmt bläuliche, milde, ernste Töne an und breitet über das tiefe Schweigen eine liebliche und stille Trauer . . .«

Ein Teil des zum Kloster der Benediktiner gehörigen Gartens, in dem die Platane stand[1]), wurde in den Jahren 1457—63 durch die neue Klosteranlage zum Hofe. Es scheint, daß dieser schon 1460 fertig war. Die Ausmalung ist erst später ausgeführt worden, hat offenbar lange gedauert und ist auch dann noch unvollendet geblieben. Sie erstreckt sich nur auf die beiden Wände, die sich vom Eintretenden rechts und links hinziehen (Nord- und Ostwand. Fig. 13). Jede Wand sollte 10 Bilder haben; erhalten sind 20 viereckige im Bogen abschließende Felder, von denen das 20. wegen der (später eingebrochenen?) Eingangstür schon auf die Südwand fällt.

Dargestellt ist das Leben des hl. Benedikt nach den Gesprächen Gregors des Großen[2]). Der Aufbau folgt bei allen Bildern dem gleichen Grundsatze: In eine landschaftliche Umgebung mit hochgelegenem Gesichtskreis, bei der in liebevoller Vertiefung bald das Bauwerk, bald Wald und Fels, bald mit Städten und Hügeln bedeckte, von Flüssen durchzogene Fernsichten vorwiegen, werden nach alter Art mehrere Vorgänge gestellt, deren wichtigster sich im Vordergrunde mit einem großen Aufwande von Personen abspielt. Es ist die epische Breite des würdigen Heiligen-

---

1) Sie ist als einziges Stück der orientalischen Abart auch botanisch bemerkenswert.

2) Die älteste und vorbildliche Darstellung des Benediktlebens ist wohl die des Spinello Aretino in S. Miniato (um 1386); eine andere folgt um die Wende des Jahrhunderts im Klostergange der Abtei von Florenz; die bedeutendste im Klosterhofe von Montoliveto bei Asciano von Signorelli (1497—98) und Sodoma (1505). Aus der nordischen Kunst wird man die Tafel des Jan Mostert von Harlem (1500—40) im Brüsseler M. gern zum Vergleich heranziehen.

lebens. Oft werden auch geöffnete Türen, Durchblicke und dergl. zur Entwicklung von Gruppen benutzt. Bei den Landschaften wird der Vordergrund meist durch eine deutliche Hügellinie vom Mittelgrunde getrennt, ein Verfahren, das wir auch bei den pseudo-flandrischen Tafeln beobachten konnten, so daß hierfür möglicherweise ein bei diesen Fresken beschäftigter Gehilfe in Frage kommt. Die Einheitlichkeit dieser Auffassung, wie auch die gleichmäßige Durchführung derselben Landschaftsbilder, der kleinen Haufwolken, streichenden Vögel, zierlich belaubten Bäume läßt auf die Leitung durch einen Meister schließen, der die Bilder (mit Ausnahme der beiden letzten ungleichartigen) entwarf. Dabei verwandte er offenbar eine ganze Schar von Gehilfen, wie sich auch unter der Übermalung noch deutlich genug erkennen läßt. Jedes Feld war mit einer Unterschrift versehen, die leider durch die Übermalung unkenntlich geworden ist.

Eine Art Probe- und Versuchsbild scheint die Freske I darzustellen (Abb. 71). Sie unterscheidet sich nicht allein in der eintonigen Färbung von den anderen. Nicht drei oder mehr Vorgänge sind dargestellt, sondern nur einer: der junge Benedikt reist in Begleitung seines Vaters und seiner Amme aus der Heimat Norcia nach Rom, das man mit seinen Mauern, Pantheon usw. rechts im Hintergrunde liegen sieht. Es ist grau in grau gehalten mit weißen Schraffierungen in den Lichtern; nur die Luft ist graugelb, die Schatten grün. Das mochte den Auftraggebern nicht gefallen, und so zeigen die folgenden Felder Mannigfaltigkeit in Farbe und Vorgang. Bemerkenswert und für den Meister der Werkstatt durchaus eigenartig ist die Landschaft: sie weist in ihren Einzelheiten in erster Linie nach Venedig, dann auch nach Umbrien. Die Stadt links hat den venezianischen Glockenturm, der sich auch auf anderen der Wandbilder wiederfindet. Die Bäume mit ihrem zierlichen Ast- und Laubwerk erinnern an die umbrischen Meister. Das Ganze ist von einer erstaunlichen Klarheit der Anordnung und Frische der Auffassung. Solche Luft und solchen Himmel hatte man bisher in Neapel noch nicht gemalt gesehen. Dazu die heitere Frische der ihres Weges dahinziehenden Reisenden, aus deren Mitte der Heilige sich kaum abhebt; die mit ihrem Begleiter schwatzende Amme; der sie begleitende Hund; die würdevolle Gestalt des Vaters; die scharf ausschreitenden Knappen — alles das atmet ein in Neapel bisher ganz unbekanntes Leben und eine Verweltlichung der Kunst, die man bisher nur in der Bildnerei (Triumfbogen) kennen gelernt hatte. Mit den Fresken von S. Severin zieht die Auflebung Oberitaliens in die Malerei Neapels ein, wo sie ihren eifrigen Fürsprecher und Schützer in Alfons von Kalabrien gefunden hatte. —

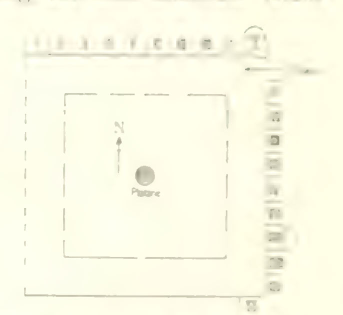


Fig. 13. Neapel. Platanenhof

II zeigt das Können des Meisters in der schönsten Weise (Abb. 72). Es stellt in den Vordergrund die Begrüßung des jungen Benedikt in Effide (jetzt Alfidena, das alte Aufidena in Samnium). Die Stadt liegt im Mittelgrund, hinein führt ein schönes

Tor, das Bild des eben in Neapel entstandenen Kapuanertors; davor liegt eine eigenartige Kirche mit Seitenlauben[1]): im Hintergrunde sehen wir Rom, und aus der Tiefe vom Paulstor her in den Mittelgrund führt der geschickt angelegte Weg, der alles verbindet. In der klaren Luft mit den kleinen silberumrandeten Haufwolken schießen Vögel umher. Die Backsteinkirche mit ihrem Turm ist venezianisch. Die Gruppe der Gehenden, sich Unterhaltenden, Stehenden zeigt die Schule des Karpaccio. Wir merken uns Ausdruck und Gesichtsform der jugendlichen Amme, die etwas von der Art einer bellinischen Gottesmutter an sich hat.

Mit III beginnen die Wunder des Heiligen (Abb. 73). Der Künstler benutzt, um die Vorgänge zu vervielfältigen, das mittelalterliche Hilfsmittel der offenen Räume. Links übergibt der Heilige der frommen Amme ein heiles Sieb an Stelle des am Boden liegenden zerbrochenen. Draußen laufen die über das Wunder erregten Leute zusammen und befestigen das wunderbare Sieb über einer Kirchentür. Überall sehen wir die Formen der frühen Auflebung. Auffallend ist das doppelte gegen ein Rund gelegte Füllhorn über der Tür im Innern der linken Halle, ähnlich die Bekrönung der Fenster der Backsteinkirche mit dem florentinischen Eingang und den Doppelschnecken des Giebels, den flachen Kuppeln wie bei der Markuskirche. Wie bei so vielen Malern dieser Zeit steckt auch in diesem Meister ein guter Architekt. II und III gehören zusammen, auch die Luft mit dem Vogel ist da, und die Gruppen (voller Bildnisse) gleichen denen auf II. Die Kirche kehrt auf VI und XVI noch einmal wieder, aber deren Maler verstand sich nicht darauf und schreibt nur ab, was der Meister ihm entworfen hat. Die Gruppen erinnern hier mehr an Perugino und Pinturickio als an Karpaccio.

Auf Feld IV wird der Heilige in Subiako vom hl. Roman als Mönch eingekleidet und wandert in den Wald. Das Bild ist mit rücksichtslosem Pinsel vollständig übersudelt, die Umrißlinien sind zerstört, die Farben verdickt. Trotzdem darf man eine neue Hand erkennen, die sich auch auf den folgenden Feldern bis IX fortsetzt. Die Perspektive ist anders geworden, der Augenpunkt liegt tiefer, und nicht das Bauliche, sondern Wald und Fels spielen die Hauptrolle. Das aus diesem Bilde sprechende Naturgefühl, die Freude am Waldesweben, an der Einsamkeit war etwas unerhört Neues in Neapel: nur vom Norden konnte eine solche Offenbarung kommen.

Es ist besonders reich auf V: Benedikt erhält Speise vom hl. Roman, und der Teufel mischt sich mit schlechten Streichen hinein. Im Vordergrunde brütet ein Fasan, pickt eine Schnepfe, im Mittelgrunde äst vertraut ein Hase, und ein Reh tritt aus dem Dickicht, das in vortrefflicher Bewegung beobachtet ist. Ganz in der Ferne erscheint der scheuere Hirsch. Vortrefflich ist auch der Gegensatz des Friedens auf der einen Seite: der lesende Mönch, der Einsiedel, der geruhsam seine kärgliche Speise holt, das Wild des Waldes gegen die Unruhe des verzerrten Teufels, der

1) Eine Kirche mit seitlichem Laubengang befindet sich ähnlich auf dem Bilde des Correr-Museums in Venedig (Saal XV. Nr. 26). Zu den Gebäuden des Hintergrundes vergl. man besonders die Ursulabilder des Karpaccio in Venedig, namentlich I, 572.

mit einem Stein die Schelle zerschmettert, an dem Roman die Speise herabläßt, die vier eilig davon fliegenden Vögel.

VI spinnt den gleichen Faden weiter: Der Heilige erhält das reichliche Mal eines Priesters. Die Geschichte entwickelt sich wunderhübsch in drei Vorgängen auf dem Hintergrunde: Einem Mönche, der sich eine fette Gans brät, erscheint der Engel mit dem Befehl, sie dem Einsiedel zu bringen; der Mönch ist mit zwei Begleitern unterwegs, um den Befehl auszuführen; Mönch und Einsiedel teilen das leckere Mal.

Von VII ab beginnt die Arbeit weniger sorgfältig zu werden. Der Heilige in Versuchung und Kasteiung. Wir sind noch im Walde: Hirschkuh und Vögel beleben ihn. Im Hintergrunde ganz fern eine Stadt. Den Mittelpunkt bildet, wie bei IV die schöne Baumgruppe, hier eine prächtige Buche. Drei Vorgänge sind dargestellt. Die Versuchung des Einsiedels durch den Bösen in Gestalt einer Amsel; die Entkleidung zur Selbstpeinigung; die blutige Kasteiung des nackten Einsiedels im Dornengestrupp.

Das Bild VIII, der Heilige zerschmettert mit dem Zeichen des Kreuzes einen ihm von verräterischen Mönchen gereichten Giftbecher, hat mehr durch Abblättern als durch Übermalung gelitten, und ist seitdem durch Herstellung verdorben. Der Kreuzgang in brunelleskischen Formen wiederholt den von S. Severin: es sind die gleichen Pfeiler in Wirklichkeit und Bild. Unwillkürlich schweifen hier unsere Gedanken hinüber nach den Bildern Girlandajos in S. Maria Novella und nach der Bücherei in Siena.

IX: Die Väter der späteren Heiligen Plazidus und Maurus führen ihre jugendlichen Söhne dem hl. Benedikt zu. Der Vorgang ist einfach, aber die Massen der ritterlichen Jäger mit Gefolge und Hunden wie auch der Mönche, die sicherlich eine Menge von Bildnissen darstellen, sind nicht recht gegliedert. Der Mittelgrund ist fast ganz vernachlässigt, die Landschaft gering. Im Vordergrunde neben dem Heiligen steht eine Gestalt mit Pinsel in der Hand: es soll der Künstler selber sein, und am Halsbande des Hundes hätte sich sein Name befunden. Man hat sogar eine Ähnlichkeit mit dem Filippino Lippi der Uffizien entdecken wollen (meist beruhen derartige Ähnlichkeiten auf der Mütze), und selbst der vorsichtige Schulz wagt sich auf dies Glatteis, indem er eine solche Ähnlichkeit zwischen dem Jüngling auf dem Bilde des Rimpatta (NM. Nr. ? Abb. 75) und unserm Künstler findet, dem man jenes früher irrtümlich zuschrieb!

Mit diesem Felde schließt der bessere Teil der Fresken ab. Auffallend ist sogleich der Unterschied von X und den vorhergehenden Bildern: Es setzt sich aus drei Teilen zusammen: im Halbmond die tronende Gottesmutter mit den hh. Severin und Sosio; darunter eine Teufelsaustreibung in zwei Vorgängen; endlich eine Nische mit einem Heiligen in den größeren Verhältnissen des Halbmondes. Zeichnung und Perspektive sind mangelhaft, die Bewegung hölzern, das Bauliche zaghaft, der Ausdruck schlecht.

Wir gehen nun zur Ostwand über. Auf Bild XI verschafft der Heilige Wasser. Hier wie in den folgenden Feldern — mit Ausnahme von XVIII — sehen wir

schwächliche Werkstattarbeit. Es fehlt die klare und doch so geschickt verbundene Gliederung der Vorgänge. Die Örtlichkeit ist da, aber verworren, die Handlung unklar, die Bauten ohne Eigenart, fast kindlich. Wohl hat auch hier die Landschaft Bäume und Felsen, aber sie sind leblos, nicht »gesehen«. Der einzige fliegende Vogel besagt alles. Auch jetzt noch spielt sich der Hauptvorgang im Vordergrunde ab: aber wo ist die kunstreiche Vertiefung geblieben? Wo die stattlichen Bauwerke? Dann das Figürliche. Es ist alles einförmig, hölzern, einfältig und ohne Reiz.

Bild XII bietet uns das Sichelwunder dar. In der Landschaft will man hier wie auf XIII Vorwürfe von Neapel, Sorrent, Pozzuoli sehen. In der Luft fliegt der Storch, der auf XVI noch einmal wiederkehrt.

Auf XIII rettet Plazidus auf Befehl des Heiligen Maurus vom Tode des Ertrinkens. Es sind vier Vorgänge: Im Hintergrunde die beiden Jünglinge; in der Halle Plazidus von Benedikt belehrt; Plazidus zur Rettung aufgemuntert; marschiert rettend auf dem Wasser.

Bis zur Unkenntlichkeit durch rohe Übermalung zerstört ist auf XIV dargestellt, wie der Heilige ein vergiftetes Brot erhält und es durch einen Raben in den Wald tragen läßt. Bemerkenswert ist nur die venezianische Schornsteinform und die dunkle Inschrift auf einem Säulensockel links: C. AN. LS. XYR.

In mehreren Vorgängen stellt XV die Vernichtung des Heidentums durch Benedikt am Montekassino dar: Der heidnische Apollotempel wird zerstört, die Kirche erbaut: der Heilige wandelt zum Berge hinauf und bekehrt die Heiden. Der Weg führt nicht wie bei den ersten Fresken durch schöne Landschaft in die Tiefe, sondern ist von gedankenloser Einförmigkeit; die Bäume sind schablonenhaft; der Aufbau, der die eine Gruppe ganz in die Ecke drängt, ungeschickt; der Hund kann irgend ein anderes Tier bedeuten, und die Köpfe haben auch vor der Übermalung rohe Züge.

XVI: Ein vom Teufel besessener Stein für den Klosterbau wird durch Benedikt besprochen. Im Hintergrund geht der Klosterbau vor sich, zu dem die Mönche den vom Teufel befreiten Stein tragen. Vorn versuchen die Mönche vergeblich den Stein zu heben. Benedikt macht darüber das Zeichen des Kreuzes, und der Teufel ist im Begriff zu entweichen. Das Feld, das erst neuerdings wieder »restauriert« wurde, ist von derselben unfeinen Mache wie das vorhergehende. Die Kirche erinnert an das schöne Gebäude auf II, aber ohne die Lauben; der Storch ist uns schon auf XII begegnet; der Glockenturm ist wiederum venezianisch.

Das Bild XVII ist mit einem Halbmondfelde darüber auf einer vermauerten Tür angebracht und stellt dar, wie der Heilige entdeckt, daß ein Schüler vom Teufel verführt auf dem Wege zu ihm das Fasten gebrochen hat. Dies geschieht in zwei Vorgängen: Der Jüngling läßt sich durch einen Begleiter (den Teufel) bereden, sein Fasten zu brechen; von S. Benedikt durchschaut küßt er ihm demütig die Hand.

Aus dieser Umgebung fällt das wieder auf der Höhe der ersten Fresken stehende XVIII heraus: S. Benedikt ruft einen Mönch ins Leben zurück, den der Teufel beim Klosterbau durch einen fallenden Stein erschlagen hat. Zunächst ermahnt der Heilige

den jungen Mönch zur Vorsicht; im Hintergrunde fällt die Mauer der Kirche ein; der Mönch wird zu Benedikt getragen; der Heilige erweckt ihn im Kreise der Mönche zum Leben. Lebendig und frisch im Aufbau, die Landschaft klar und schön entwickelt, tritt uns das Bild wie ein Werk des Meisters der Fresken I—III entgegen. Die vordere Gruppe erinnert deutlich an VIII, die Behandlung der Landschaft an II. Schulz erklärt es für die höchste Stufe der Vollendung des Künstlers wegen der leichten Disposition, der Bestimmtheit der Köpfe und der angemessenen Bewegung.

Die nun noch folgenden Bilder XIX und XX sind fast ganz verdorben und, wenn auch noch an die vorhergehende Werkstatt erinnernd, im Aufbau und in der Ausführung von anderer und, wie mir scheint, viel späterer Hand. Das Bauwerk wird massiger, die Haltung der Personen schwerer, die Köpfe sind breiter, der Ausdruck unlebendiger. Auf XIX entlarvt der Heilige den mit den Königsabzeichen auftretenden Knappen des Königs Totilas, der die Kraft des Heiligen prüfen will.

Bild XX ist zerstört. Es scheint die Legende des Galla darzustellen, der sich dem Heiligen zu Füßen wirft, als er sieht, wie dem Bauern, den er zur Prüfung des Heiligen gefesselt hat, die Riemen von der Hand fallen. Als man es noch besser erkennen konnte, lobte man daran den großartigen Aufbau, den breiten Stil, den Adel des Ausdrucks und die prachtvollen Baulichkeiten. Links dehnt sich Bergland.

Fassen wir zusammen, so sind als später abzutrennen zunächst XIX und XX (Gruppe D). Die übrigen zerfallen in drei weitere Gruppen, die unter sich freilich auch nicht ganz einheitlich und, wie es ja auch natürlich erscheint, von diesem oder jenem Werkstattgenossen mitgearbeitet worden sind. Die Gruppe A umfaßt die Felder I, II, III, XVIII. Die Gruppe B ist Werkstattarbeit mit verschiedenen Händen; sie umfaßt IV, V, VI, VII, ferner VIII und IX, endlich XV, XVI. Die Gruppe C schließt X und XVII, ferner XI, XII, XIII, XIV ein.

Über den Meister des Platanenhofes war man sich bis in die jüngste Zeit völlig im Unklaren, obgleich ihn schon D'Engenio (und nach ihm Di Pietro und Celano) mit dem Venezianer Anton Solario, gen. dem Zigeuner (Lo Zingaro) ganz richtig bezeichnet hatten, freilich nicht, ohne daß man Anton sehr bald mit seinem bekannteren Vetter Andreas verwechselte. An den ›Zigeuner‹ verlor aber die neuere Kritik allen Glauben, seitdem ihm de Dominici ein höchst fantastisches Leben und die verschiedenartigsten Zuschreibungen angedichtet hatte. So erhielt er, der, weil in Neapel Zigeuner die Pferde zu beschlagen pflegten, zum Sohn eines Neapler Hufschmiedes gemacht wird, das Franzbild der Lorenzerkirche, den hl. Vinzenz aus S. Peter-d.-B. ganz ebenso wie die Grablegung von S. Dominik, die Altartafel von S. Severin, den Triumf des Todes in Palermo, die Wandbilder des Klosterganges der Abtei von Florenz und noch manches andere, was man unterbringen wollte. Namentlich wurde als sein Werk das ärmliche Altarblatt des unbedeutenden Bolognesen Anton Rimpatta bezeichnet, das aus S. Peter-ad-Aram ins NM. (Abb. 75) gekommen ist, bis Filangieri diesen urkundlich nachweisen konnte (1509—11). Umgekehrt wurden unsere

Fresken den verschiedensten Meistern zugeschrieben: Der Cicerone spricht früher von umbrischen, jetzt von venezianischen und ferraresischen Anklängen, Faraglia will umbrische Schule, Catalani und Frizzoni betonen das venezianische usw.[1]). Man war umsoweniger geneigt, einen Anton Solario anzuerkennen, als es bisher nur ein einziges mit seinem Namen bezeichnetes Bild gab, das erst vor Kurzem aus der Leuchtenberg-Sammlung (München, dann Petersburg) nach London (Wertheimer) kam und nun weiter bekannt wurde[2]). Es ist eine Gottesmutter mit Kind und dem kleinen Täufer. Das Kind spielt mit einem am Faden gehaltenen Vogel, der auf einer Steinbrüstung marschiert. Das Fenster öffnet den Blick ins Freie auf eine Landschaft, die mit der unserer Fresken ganz übereinstimmt. An der Brüstung finden wir nach venezianischer Art einen Zettel mit der sicheren Aufschrift ANTONIUS DE SOLARIO VENETUS F. Moderne Überkritik sprach ihm jedoch sein künstlerisches Dasein ab und das Bild dem Andreas Solario zu, weil man von ihm ein wenig mehr wußte. Da fand sich aber weiter in England ein Johanneskopf mit der Inschrift ANTONIUS DE SOLARIO VENETUS P. ANNO DOMINI MDVIII (Frau Humphrey Ward). Und endlich erwarb das NM. in Neapel jüngst ein drittes Werk, das die Inschrift trägt ANTONIUS DE SOLARIUS V. P. (131 059. Abb. 76). Zum Überfluß hat man auch Urkunden gefunden und weitere Werke, zu denen auch wir glauben, einiges hinzufügen zu können. So tritt denn unser Zigeuner aus dem dichtesten Dunkel plötzlich in ein ziemlich helles Licht.

Er trägt einen in der Lombardei verbreiteten Künstlernamen. Solaro ist ein Dorf im Mailändischen. Unser Anton ist der Sohn des Johann-Peter Solario und wurde wahrscheinlich in Venedig geboren. Jedenfalls erhielt er hier seine künstlerische Erziehung, die den Einfluß der Bellini, Cima, Karpaccio und Vivarini deutlich genug verrät. Mit der Gottesmutter des in die Vivarinischule gehörenden Mark Basaiti (Correr-Mus. XV, 43) stimmen die des Zigeuners vollkommen überein: es sind dieselben runden Köpfe, der gleiche Faltenwurf, der Ausblick in eine Landschaft mit silbrigen Wolken. Auch an Bartel Montagna wird man erinnert, wie denn sein leicht beeinflußter Stil die mannigfaltigen Anklänge an die auf seinem Zigeunerleben berührten Kunstzentren und auch die Schwierigkeit, ihn festzulegen erklärt. Das Neapler Muttergottesbild fällt in die Zeit um 1490. Es hat dieselbe Anordnung wie das Wertheimerbild: In dem Inneren eines Raumes vor einem Vorhange steht die Gottesmutter in halber Figur hinter einer Steinbrüstung, auf dem das Kristkind

---

1) Wie sich nun gar in den Augen des »gebildeten Laien« die Geschichte der Neapler Kunst spiegelt, davon gibt Mantegazza eine merkwürdige Probe: bei ihm werden der Zingaro und »Delfiori« zu neapolitanischen Primitiven, wobei dieser Delfiori aus dem irrtümlichen Colantonio del Fiore entstanden ist!

2) Auch dies stammt aus Neapel. Hier erwarb es der Abt Celotti, der es anfangs wegen des zu hohen Preises ablehnte. Als es ihm zum zweiten Male angeboten wurde, war die Signierung verschwunden, da der Verkäufer das Bild als ein Werk Leonhards von Vinci oder Rafaels verkaufen wollte. Celotti ließ dann die Farbe wieder entfernen und verkaufte das Bild nach München.

steht. Durch eine Fensteröffnung rechts blickt man ins Freie auf dieselbe Landschaft, wie wir sie bei den Fresken kennen lernten. Gegen die (abgeschnittene) Brüstung betet kniend der Stifter, dessen Wappen auf dem Siegelring des linken Zeigefingers, drei silberne Balken auf schwarzem Grund mit einem Kränzchen weißer Margareten darüber auf rotem Grunde, vielleicht zur Feststellung seiner Persönlichkeit führt. Das Bild ist ziemlich ausgebessert und zeigt in den schärferen Umrissen, der flacheren Modellierung, der härteren Färbung eine frühere Herstellung als die weichere und feinere Wertheimertafel. Der Mantel hat das ungebrochene Blau der Mailänder mit rotgelbem Futter. Die Falten sind schwer und gehäuft. Das Kind hat einen übertrieben kleinen Mund und dicken Kopf, die Mutter ein rundliches Oval des Kopfes mit großen Augen, gerader Nase, kleinem Munde. Die Modellierung ist so mangelhaft, daß die Gottesmutter wie eine flaue Fotografie erscheint. Helle Lichter finden sich dagegen auf der linken Seite des Kindes und im Gesichte des Stifters, der mit seiner nicht allzu großen Lebendigkeit deutlich an die Köpfe vom Platanenhof erinnert. Die Landschaft, die wie ein Bild für sich wirkt, hat blaue Berge und die bezeichnenden Haufwolken mit silbernem Rande. Der Dreiklang des Grüns des Vorhangs, des Blau und des Gelbrot des Mantels steht frisch und farbig zum Schwarz des Stifters. Einige Flauheiten der Zeichnung dürften der reichlichen Ausbesserung zur Last fallen.

Wenn wir nun Anton Solario als den Meister ansehen, unter dessen Leitung oder doch nach dessen Vorlagen die Bilder I—XVIII entstanden, so fragt es sich, welche Mitarbeiter er dabei gehabt hat.

Es ist auffallend, daß Summonte in seinem Briefe von 1524 den Namen des Solario mit keiner Silbe erwähnt, müssen doch die Fresken noch fast unter seinen Augen entstanden sein. Die nächstliegende Vermutung ist die, daß es sich dabei auch wie bei Donna Regina um eine Lücke in der Wiedergabe des Briefes handelt. Nach der ausführlichen Erwähnung der Bilder Rogers, von Eicks und Petrus Kristus in Neapel fährt Summonte fort: »Wir hatten in den letzten Jahren hier auch einen jungen Venezianer, Paulo de Augustini, der deutlich bewies, daß er aus der Schulung und weisen Lehre Venedigs stammte. Er starb in der Blüte der Jugend. Von seiner Hand ist ein Halbfigurenbild des Sannazaro nach dem Leben. Auch malte er ähnlich die erlauchte Frau Isabella von Requesens, die Gemalin unsers erlauchten Statthalters weiland Herrn Raimund von Kardona, und andere hoch geschätzte Werke. Er war ein Schüler Johann Bellinos.«

Es scheint nun, als ob sich tatsächlich vor diesem Paul ein Absatz befunden hätte, in dem Summonte von Solario sprach. Denn auch Paul könnte dieser Familie angehört haben. Ein Augustinus de Solario (dessen Sohn er dann gewesen wäre), findet sich 1506 als Bildhauer in Genua; er ist wie Johannes Solario ein Sohn des Mark Solario, so daß unser Anton und Paul Vettern gewesen wären. Oder sollte hier eine Verwechslung seitens Summontes vorliegen? Wie dem auch sein mag, jedenfalls haben wir gegen die Wende des Jahrhunderts außer Anton Solario noch einen andern Venezianer in Neapel, der aus Bellinis Schule stammt; und nichts liegt wohl

näher als die Annahme, er sei mit seinem Landsmanne dorthin gekommen und bei den Fresken im Platanenhofe beschäftigt gewesen.

Als einen anderen Venezianer, der sich um diese Zeit in Neapel aufhielt, lernen wir einen gewissen Costanzo de Moysis kennen, der vielleicht ebenfalls als Werkstattgenosse Antons gelten kann. Ist er mit dem von Summonte erwähnten Costanzo Lombardo gleich, so war er schon seit 1480 dort: »Vor etwa 40 Jahren kam Costanzo Lombardo hierher, ein Maler, der mehr vom Zeichnen als von anderen Dingen verstand: von seiner Hand ist ein Raum in Poggio Reale ausgemalt, jener Anlage, die König Alfons II hochseligen Andenkens errichten ließ«, worauf wir noch zurückkommen. Am 5. Februar tritt eine Lukrezia von Kiusano in seine Dienste. Unterm 5. Oktober 1491 erfahren wir von einer Vereinbarung, nach der er mit dem palermitaner Maler Richard Quartararo Altarbilder für das Kloster von S. Marzellin in Neapel, für den edlen Herrn Franz Pastore, für den Prior von St. Johann-am-Meer in Neapel und für die Dreifaltigkeitskirche in Sessa anfertigen sollte. Am 28. März 1492 endlich wird er wie sein Genosse Carluccio von Padua für allerlei dekorative Arbeiten bezahlt, die sie für eine vom Herzog von Kalabrien (Alfons II) aufgeführte Posse in dessen Schlosse ausführen. Er dürfte auch der Künstler der Schaumünze auf Mahomet II, die 1481 im Auftrage Ferdinands angefertigt wurde, und der Meister des Bildnisses des Neffen des Königs, Ferdinands von Este sein, des Sohnes des Herkules von Este, Herzogs von Ferrara, und der Eleonore von Aragon, der achtjährig 1485 in Neapel weilte.

Fraglich ist, ob auch Richard Quartararo für die Fresken des Platanenhofes in Betracht kommt. Die erste Nachricht von ihm datiert aus dem Jahre 1485. 1489 ist er in Palermo. Am 4. November 1491 übernimmt er ein Altarbild für die Kapelle Ferillo in der Neuen Marienkirche, eine Himmelfahrt Mariens (der die Kapelle des 1499 † Ferillo geweiht war?), die er am 12. November 1492 abliefert. Am 24. Januar 1492 erhält er die Zahlung für Malereien im Zimmer des Königs in der Neuen Burg und zwar nach der Abschätzung durch die Maler Johann Justo (S. 89), Grandillo Vertikano u. a. 1494 ist er aber wieder in Palermo. Durch den Vergleich mit einem seiner beglaubigten Werke, der Krönung Mariens im M. zu Palermo, schließt man auf seine Urheberschaft der linken Seite der IX Freske (Serra), was wir dahingestellt sein lassen. Noch schwieriger ist es, die Mitwirkung mit Hilfe der ihm zugeschriebenen und in einem ganz verdorbenen Zustande befindlichen Bilder zu beweisen [1]).

Um 1500 ist Anton Solario wieder in den Marken in Fermo, wo er 1502 ein von Krivelli begonnenes Bild fertigstellt, nachdem er dort für die Karmeliterkirche ein Altarbild gemalt hatte. Im folgenden Jahre arbeitet er an dem großen

1) Es sind dies eine Tafel mit drei hl. Johannes in S. Johann-am-Meer, eine Gottesmutter mit Kind zwischen zwei Heiligen im M. von S. Martin und eine ebensolche zwischen den hh. Peter und Paul in S. Kajetan (5. Kap. I.).

Bilde, das noch heute die Franziskanerkirche von Osimo schmückt. Ein Vergleich mit den Werken im Platanenhof schließt jeden Zweifel daran aus, daß eben Solario ihr Urheber sein muß. So finden wir z. B. hier jene eigenartigen Füllhörner wieder, die wir auf der Freske bemerkten; Gottesmutter und Kind stimmen aufs beste mit allem überein, was wir von dem Gesichtstip des Zigeuners, seiner Art zu modellieren usw. kennen gelernt haben (Modigliani). Im Jahre 1504 übernimmt er ein Werk für Serra S. Quirico, und da 1506 Julian von Fano die Staffel zu dem Bilde des Anton anfertigt, so wird der rastlose Mann um diese Zeit die Marken verlassen haben. Er wendete sich höchst wahrscheinlich nach Mailand zu seinem berühmteren Vetter Andreas, dessen Einfluß der Johanneskopf wie auch die Wertheimertafel zeigen. Weiter wissen wir nichts von diesem unstäten, den verschiedenen Einflüssen seiner umgebenden Kunstwelt leicht zugänglichen Meister. Ob er alt oder jung gestorben ist, wissen wir ebenso wenig. Uns will scheinen, daß er ziemlich jung nach Neapel gekommen sein muß, nachdem er in Venedig gelernt und seine Wanderung über Umbrien nach dem Süden angetreten hatte. Wir denken uns ihn in Neapel von etwa 1470—80 tätig: vielleicht sind beide Zahlen nach unten und oben zu verschieben.

Mancherlei aber dürfte noch mit ihm in Zusammenhang zu bringen sein, wenn auch die zahlreichen Zuschreibungen neapolitanischer Schriftsteller auch vor dem Fälscher mehr auf Verlegenheit denn auf künstlerischer oder urkundlicher Begründung beruhen.

In Betracht kommt eine schon von Schulz erwähnte Himmelfahrt Mariens des »Zigeuners«, die der Bischof Niklas de Rubinis von Montekassino (1486—1503) in den Dom von Lacedogna bei Melfi gestiftet haben soll.

Ein mehr für die Ortskunde Neapels wichtiges Bild ist die Tafel von St. Martin (10134. 2,62 b : 0,65 h. Holz), die eine Flottenschau des aragonesischen Geschwaders nach der Schlacht bei Ischia im Jahre 1464 darstellt, nicht, wie man bisher annahm, die Ankunft des Lorenz von Medizi in Neapel 1479. Vergleicht man die Art, wie die Gebäude aufgebaut und bis auf die einzelnen Steine ausgeführt sind, wie der blaugrüne Himmel in den okergelben Horizont übergeht, die silberrandigen kleinen Haufwölkchen, den Baumschlag, die Vögel, die Felsenbildung, das flatternde Haar der kleinen sehr beweglichen Figuren des Hintergrundes mit den Fresken des Platanenhofes, so stellt sich eine Übereinstimmung heraus, die den Schluß auf Solario zuläßt, zumal, wenn man bedenkt, daß die genaue Kenntnis des Schiffs- und Seewesens mit seiner Herkunft aus Venedig wohl zusammenstimmt. Freilich würde dies eine mehrere Jahre spätere Anfertigung der Tafel bedingen als der Vorgang stattfand, den sie verewigen soll. Sie könnte etwa durch Mattäus Strozzi von Neapel nach Florenz ins Strozzihaus, aus der sie stammt, gelangt sein. Die Abwesenheit des Leuchtturms, den Ferdinand I auf dem Staden, den er 1470 bereits begonnen hatte, 1487 errichtete, nachdem er 1484 die Stadtmauer vom Karmine nach S. Johann-zu-Karbonara angelegt hatte, würde so erklären, daß

der Maler das Bild zwischen 1464 und 1485 anfertigte[1]). Übrigens ist das Stadtbild, eine Mischung von Wahrheit und Dichtung, nur mit Vorsicht für eine topografische Beweisführung zu benutzen.

An die Hand unseres Meisters erinnert ein sehr verdorbenes und übersudeltes Bild in Freskomanier, das sich in der Kirche von S. Severin und Sosio (1. Kap. r., l. Wand) befindet, wo man ihn ja nicht ohne Grund suchen würde. Es stellt die hh. Stefan, Sebastian und Michael mit der Fahne dar. Michael und Stefan stehen auf einer kleinen sechseckigen Plattform aus buntem Marmor, Sebastian dahinter im Grünen an einen Baum gebunden. Sein Vorbild ist der hl. Sebastian des Antonello von Messina in Dresden, und noch einmal kehrt er in der Marienkirche von Piedigrotta wieder. Der landschaftliche Hintergrund mit den bezeichnenden Wolken, das starke Kinn, das Haar und das rundliche Gesicht Sebastians, alles erinnert durch die Übermalung hindurch an den Zigeuner. Die Angaben älterer Schriftsteller, die von einem Werke des Zingaro in der Unterkirche von S. Severin sprechen, das dann in eine Kapelle verbracht worden sei, beziehen sich vermutlich auf die besprochene Sechstafel S. 99 ff. Celano erwähnt ihn auch für die Kirche des hl. Potito: »An den Pfeilern zwischen den Kapellen sind einige kleine Bilder des Anton Solario, gen. der Zigeuner.« Davon ist aber nichts mehr zu finden[2]).

1) Ein weitläufig beschriebener Leuchtturm aus dem Jahre 1452 kann nicht in Neapel gestanden haben: da er gleichmäßig von Neapel, Procida, Iskia, Pozzuoli und Baia aus sichtbar und 30 miglia von Procida aus entfernt gewesen sein soll, so kann es sich nur um den Leuchtturm der Punta di Campanella an der Südspitze der Sorrenter Halbinsel handeln.

2) In S. Marien-der-Geburt am Posilipp (Kreuzschiff r.) soll ihm eine Anbetung der drei Könige gehören. Dies durch seinen schönen silbergrauen, freskenhaften Ton ausgezeichnete Bild zeigt vor einer Landschaft mit schlankem Straßenbogen überwachsene Tempeltrümmer, Säulen, Berge im Hintergrunde, links die Gruppe der auf einer Säulentrommel sitzenden Marie und des Kindes, dahinter Josef, den oben links aus dem Tempel kommende gliederstarke Engel auf das Ereignis aufmerksam machen. In der Mitte des Hintergrundes durchschreiten die Pferde und Kamele der Könige den Bogen, der die Landstraße überspannt. Im Vordergrund kniet ein graubärtiger, nicht unwürdiger König mit seinen Gaben, und rechts folgt ihm die Gruppe der beiden anderen mit ihren Begleitern. Landschaft, Figuren, Faltenwurf, alles weist in die 1600 und zwar in die Zeit des Rosa. Freilich wird sowohl bei den Pflanzen im Vordergrunde wie auch z. B. bei den Königen im Mittelgrunde, die an deutsche Bilder der 1500 erinnern, der Versuch des Altertümelns gemacht, wie es sich in Zeiten des Niedergangs einer Kunst gern einzustellen pflegt. Auch in den 1600 galt es für eine große Kunst, die verschiedensten Meister der 1500 möglichst täuschend nachzumachen. Baldinucci erzählt, der Maler Mario Balassi habe für den Kardinal Karl von Medizi zwei Bildnisse des Großherzogs Ferdinand II und der Viktoria unter der Form des hl. Georg und der hl. Viktoria im Stile Dürers angefertigt, und zwar so gut, daß der Kardinal sie zuerst für Werke dieses Meisters gehalten habe. Auch unser Bild ist die Nachahmung der Manieristen der 1500 und hat mit dem Zigeuner nicht das Geringste zu tun. Von den ihm ebenfalls zugeschriebenen Seitenbildern ist die Flucht nach Ägipten (l.) mit Russo gezeichnet, der Betlehemitische Kindermord (r.) aus derselben Zeit. — Die bisweilen auch dem Zingaro zugeteilten acht hohen Rechtecke in den Bogen über den Schränken der Sakristei von Groß-

In der Gottesmutter des NM., die bald der Schule des Fiorenzo di Lorenzo, bald dem Melanzio gegeben wird (84263. 0,45 b : 0,75 h. Holz. Abb. 77), kreuzen sich venezianische und florentinische Einflüsse, die vielleicht aus dem gleichzeitigen Aufenthalt der Donzelli und des Zigeuners in Umbrien zu erklären sind. Die Halbfigur der Gottesmutter steht vor einem Brokatvorhang hinter einer Steinbrüstung und hält das mit einem Vogel spielende stehende Kristkind. Der Ausblick durch ein Fenster fehlt. Auch sind die Gesichtsformen, die Farbe und die Faltengebung des (übrigens stark übermalten) Bildes nicht solarisch. Dagegen ist der Halsausschnitt derselbe wie beim Altarbilde von Osimo. Auch das Kristkind ähnelt sehr den für Anton Solario beglaubigten: die erhobene Hand ist ebenso in Osimo; am Halse hängt das ganz gleiche Korallenstückchen wie beim Wertheimerbilde, und die Mutter bauscht hier mit der Rechten, dort mit der Linken in gleichartiger Weise einen Zipfel des an den Körper des Kindes gehaltenen Tuches. Dabei spielt das Kind auf beiden Bildern mit einem gleichgeformten Vogel am Faden, einem Zwitter zwischen Krähe und Staar, steht hier wie dort auf steinerner Brüstung u. ä. m. Am oberen Rande der Brüstung sieht man die Jahreszahl 1484. Die überschmierte Mittelplatte trug eine anscheinend religiöse Inschrift, rechts befand sich ein Wappen mit steigendem Löwen nach rechts; die Buchstaben O. S. daneben sind auf die ursprünglichen aufgemalt. Neben dem linken Schilde mit drei schwarzen wagrechten Balken auf Gold liest man die Buchstaben I. R. Nach dem Kataloge ist die Tafel für die Familie Alfano in Perugia angefertigt. Ein Aufenthalt Solarios in dieser Stadt ist aber aus den vielen umbrischen Anklängen in seinen Fresken durchaus wahrscheinlich, ohne daß man ihm unsere Tafel zuschreiben könnte. — Über andere Werke, bei denen sich die Solario- und Donzellikreise überschneiden, wird weiter unten die Rede sein.

XVIII

Es entspricht der größeren Anzahl von Werkstattgenossen, die Solario bei den Fresken des Platanenhofes beschäftigte, daß wir eine Reihe von Werken antreffen, die an den Zigeuner anklingend doch in ihrer Art recht verschieden von einander sind und bald mehr den venezianischen, bald den umbrischen oder anderen Karakter des Meisters betonen. Allen gemeinsam ist nur eine gewisse Minderwertigkeit, die sich in der Oberflächlichkeit der Auffassung und Ausführung breit macht und sich schnell von der frischen und würdigen Lebendigkeit des Solario entfernt. Als Mittelpunkt zweier Gruppen, die wir mehr zur Übersicht über das verwickelte Gebiet, denn als durch eine ausgesprochene stilistische Übereinstimmung bedingt zusammenstellen

---

St.-Paul gehören zum Teil ursprünglich dem Ende der 1400 an und könnten wohl dem Donzellikreis eingereiht werden, wenn die schlechte Übermalung nicht jedes abschließende Urteil unmöglich machte. Dargestellt sind die Verkündigung, die Geburt, die Drei Könige, die Beschneidung, Pfingsten, Himmelfahrt, Auferstehung und Verklärung.

(sie zu erkennen, hindert oft schon der verdorbene Zustand der Werke), betrachten wir das Hochaltarblatt von S. Restituta und die große Kreuztragung der Neuen Marienkirche (jetzt Provinzialständehaus).

Ersteres stellt Maria mit dem Kinde auf dem Trone sitzend in einer rechts und links sich ausbreitenden Landschaft dar. Das recht altklug dareinschauende Kind steht auf ihrem Schoße. Zu ihrer Rechten sehen wir die hl. Restituta, zu ihrer Linken den hl. Michael mit Wage und Schwert, den linken Fuß auf den Drachen gestellt, das Schwert zum Streiche erhoben. Auf der Staffel darunter sind Vorgänge aus dem Leben der hl. Restituta dargestellt.

Der Aufbau ist der von Toskana nach Venedig gelangte, wovon man sich z. B. durch einen Blick auf die Altartafel des Bartel Vivarini im NM. (83906. 1,19 : 1,19. Holz) überzeugen kann. Tafel und Staffel sind zu trennen; sie sind von verschiedener Hand, und wenn erstere ihren venezianischen Karakter nicht verläugnet, so tritt bei der Staffel mehr umbrische Nachahmung hervor. Crowe und Cavalcaselle stellen das Werk daher unter den Einfluß des Perugino und Pinturickio, indem sie es mit dem Tode Mariens in S. Peter-dem-Blutzeugen einem Meister zusprechen. Frizzoni zieht gar den jugendlichen Raffael heran. Allein in der Hauptsache waltet doch der venezianische Einschlag vor: so in der Landschaft, der Farbe mit vorherrschendem Rotgelb und Dunkelrot, der Art des behaglichen Erzählens. Dabei ist die Zeichnung nicht gut, die Hände des Kindes sind krampfhaft verzogen, der Kopf ist zu klein.

Über den Meister dieser viel besprochenen Tafel würde uns die Inschrift am Fuße des Trones aufklären, wenn sie einwandfrei wäre. Der ganze Fuß ist aber übermalt und trug anscheinend ursprünglich eine andere Inschrift. Wie sie jetzt ist, lautet sie

SILVESTRO DE (?) BUONO FEC.
ANNO. D. 1590

Daß die Zahl falsch sein muß, leuchtet auf den ersten Blick ein. Auch ist der letzte Strich der 9 undeutlich, die 0 verschmiert, so daß man auch 1500 oder 1509 lesen könnte. Wer aber ist Silvestro Buono? Von ihm gibt es ein gezeichnetes Bild in Sorrent: SILVESTER BONUS NEAP. FACIEBAT 1575. Man hat daher zwei Künstler dieses Namens angenommen, von denen der ältere überdies um 1475 oder 1480 gestorben wäre. Aber gerade diese Annahme geht auf den Fälscher zurück, und darum ist es nicht unerlaubt, auch die Inschrift auf dem Restitutabilde für gefälscht zu halten. Gefälscht zu Gunsten des Silvestro Buono anstelle wohl des Peter Buono, eines in Neapel ansässigen Malers aus Salern, der urkundlich mehrfach erwähnt wird. So verpflichtet er sich 1492 zur Anfertigung einer Altartafel nebst Staffel für S. Marien-der-Gnaden in Kaponapoli. Unter den Zeugen befindet sich Sumalvito. Am 18. Mai 1496 verspricht er dem Bischof von Montemarano ein Altarbild für die Kirche dieses Ortes. Am 4. März übernimmt er die Lieferung von 18

bemalten Palliumstücken an die Brüder von S. Peter und Paul. Am 9. Juni 1506 verpflichtet er sich, dem erlauchten Johann-Filipp Sorgente von Neapel ein Altarbild mit Staffel in Goldrahmen anzufertigen. Am 29. Juni 1508 erhält er von den Pflegern der Verkündigungskirche 8 Dukaten für Gelegenheitsmalereien. Weiter malt er einen hl. Anton für das Antonshospital vor der Stadt, und unterm 15. März 1512 versprechen die Maler Peter Buono und sein Sohn Alexander dem erlauchten Baptist Kapece in Neapel eine Altartafel.

Das gleiche Kristkind wie bei dem Bilde der Apsis, die gleiche Größe für die Gestalten in halber Lebensgröße, dieselben dunkeln Schatten und die allgemeine Befangenheit in der Bewegung zeigt die Gottesmutter mit Kind zwischen dem Täufer und dem hl. Jänner (S. Restituta, 3. Kap. r., l. Wand. Etwa 0,90 b : 1,10, früher in der 4. Kap. r., dann in der Sakristei, im Archiv und dem Andreas von Salern zugeschrieben. Leinwand). Maria sitzt auf einem Tron, der bis zur halben Kopfhöhe geht. Das Kindchen steht auf ihrer linken Hand, die Rechte segnend erhoben. Neben den Heiligen befindet sich unten rechts ein kniender Stifter, die Hände betend erhoben, in schwarzem Talar. Von Sabattinis weitläufiger und zerfließender Art ist hier gar keine Rede: es sind noch die Einzelgestalten der 1400, die unter umbrischem Einfluß stehen. — Vielleicht gehört zu dem Kreise dieser Bilder auch die hl. Anna Selbdritt an der Wand gegenüber. Sie sitzt in größerer Gestalt als die Maria in brauner Tracht auf einem Tron und hält wie die älteren Darstellungen der 1300 die Tochter mit dem Kinde vor sich auf dem Schoße. Das Bild ist gründlich übermalt.

Wie immer es sich mit Peter und Silvestro Buono verhalten mag: unzweifelhaft gehört das Restitutabild in die Nachfolge des Anton Solario. Zum Teil ist auch das von Schulz sehr gepriesene Dreiblatt im Vorraum der Pickolominikapelle in Montoliveto dahin zu rechnen (r. Wand). Dem Restitutabilde, nicht, wie man auch gesagt hat, dem Marientode in Donnaregina, schließt es sich an. Aber es gehört nicht zusammen. In Betracht kommen die Flügel, zu denen man sich eine Gottesmutter zu denken hat, der der hl. Niklas links den Knaben empfiehlt. Rechts befindet sich der hl. Sebastian, alles auf Holz. Beide stehen dem Solario nahe. Gegen eine eigenhändige Ausführung spricht nur die nachlässige Art, mit der Häuser, Bäume, Schiffe und Seeleute des Hintergrundes behandelt sind. Das kann auch freilich die Übermalung verschuldet haben. Der Akt des Sebastian ist gut, wenn auch etwas gipsig; die Zehen und Finger sind lang, die Augen rund und eher klein, die Nase breit und kurz, etwas »gestülpt«, der Mund voll und klein, das Gesicht mit gutmütig frischem Ausdruck. Die Haare, leicht flatternd, wie es Solario liebt, sind ins Gesicht gestrichen. Das weiße Hüftentuch entspricht in der Fältelung dem des Kristkindes auf dem Museumsbilde. Stärker übermalt ist der hl. Niklas in Brokat, namentlich das Gesicht, in dem die Brauen ihre feinen Linien in eine mehr naturalistische Form verwandelt haben. Am meisten erinnert der Knabe links an die Gestalten Solarios.

Ganz anderer Art ist teilweise das Mittelstück der Himmelfahrt Kristi, an dem zwei Hände beteiligt zu sein scheinen: eine für die Landschaft, eine andere für das Figürliche. Die Tafel ist stark nachgedunkelt, das untere Viertel später hinzugefügt. Die Landschaft stimmt einigermaßen mit der auf den Flügeln (durch die Übermalung?). Die einzelstehenden Bäume mit dem zierlichen Laubwerk, die großen Gebäude, das Leben auf der Landstraße, der Kranichzug links erinnern lebhaft an die Landschaften des Platanenhofes. Die Figuren karakterisiert dagegen eine unbeholfene »spanisch-flandrisierende« Haltung der zum Teil ganz verzeichneten Gestalten, ein wulstiger in den Winkeln herabgezogener Mund, der dem Gesichte mit den zusammengekniffenen stechenden Augen einen unangenehm mürrischen Ausdruck verleiht, breitknochige Gesichter, starr und leblos, lange oft formelhaft gefaltete Finger, im Mitteischeitel getrenntes Haar, schwere zum Teil kunstvolle Faltengebung, Säume mit kufischen Lettern, Heiligenscheine, die einst die Namen der Apostel trugen, jetzt völlig übermalt sind, ein unangenehmer roter Ton, namentlich in den Gesichtern. Alles das erinnert bald an die flandrisierenden Spanier, bald an die 11 Tafeln des NM. Nur eine gründliche Reinigung kann hier Aufklärung bringen[1]). —

Dem »Silvester Buono« wird meist auch das Altarblatt von S. Peter-dem-Blutzeugen gegeben, das den Tod und die Krönung der Maria (1. Kap. r.) darstellt. Wir schließen es dem Meister des Restitutabildes an, ohne uns zu verhehlen, daß ein Urteil wegen der starken Übermalung und Beschädigung der hölzernen Tafel ganz unsicher ist. Die Tafel ist zurechtgestutzt (jetzt 2,50 b : 3,40 h); besonders oben und unten ist sie abgeschnitten, und rechts fehlt so viel, daß der Sarg gar nicht mehr im Mittelpunkt steht. Der obere Teil ist peruginisch, namentlich in den Engelsköpfen, auch der blaugrüne Himmel mit weißlichen Wolken. Das Haar ist wie Wolle behandelt. Wenn ein neuerer Forscher meint, »durch einen gewissen Adel des Ausdrucks und der Haltung und einige fein belichtete Gesichter« übertreffe dies Bild alle zeitgenössischen neapolitanischen Meister, so fragt sich, was man unter letzteren verstehen will. Meint doch wieder ein anderer: »Der ganze Stil, die Feinheit der Färbung und mehr als alles andere die Gesichtszüge erinnern an eine nicht rein italienische Schule, die fremden Einfluß verrät.« Dies Fremdartige wollte man ja auch bei dem Zigeuner finden, und es ist bezeichnend, daß ein älterer neapolitanischer Schriftsteller wie Sigismondo (und ein neuerer wie D'Afflitto) das Bild einfach dem »Solario« zusprechen, von dem sie doch gar keine klare Vorstellung haben. Gemeinhin half man sich mit der Zuschreibung an »Silvestro Buono«, und fand, der sitzende und in einem Buche lesende Johannes stamme von deutschen Meistern, die das zuerst dargestellt hätten (er ist längst in Miniaturen heimisch), ohne sich um den Anakronismus zu kümmern, »besonders in den Schulen Wohlgemuths

1) Mangels eines anderen Platzes mag hier als der frühen spanisch-flandrischen Schule gehörig das zehnteilige Altarblatt auf Holz im NM. (84313 usw.) mit der Himmelfahrt Mariens, Krist am Kreuz, vier ganzfigurigen und ebensoviel halbfigurigen Heiligen erwähnt werden, das aus der Borjasammlung von Velletri stammt und durch seine langen Gestalten auffällt.

und Altdorfers«. Die Jahreszahl 1501 ist echt und hatte darunter wohl auch den Namen des Meisters, den man wegschnitt. —

In der kleinen Bildersammlung der Jerusalemitaner (S. Filipp Neri) hinter der Sakristei befindet sich eine Stillende Gottesmutter mit zwei Engelchen auf gepunztem Goldgrunde (also ohne Landschaft) mit Brokatmuster. Die Jungfrau sitzt auf einem umständlichen Trone aus grauem Stein mit breiten hohen Lehnen, im Hintergrunde ein rotes Tuch. Sie hat die Rechte auf die linke Brust gelegt, die sie zwischen den Fingern dem Kinde reicht. Dieses gegen ihren linken Arm gelehnt, wendet sich in gezierter Bewegung nach vorn. Die Hand der Jungfrau ist gekrümmt. Das Gesicht auf starkem Halse ist ziemlich rund, ohne Leben mit starren Augen. Der Kopf des Kindes ist ebenfalls rund und sehr stark, Hände und Füße übertrieben klein. Das Kleid der Gottesmutter zeigt ein schönes leuchtendes Weinrot; ihr dunkler (blauer?) Mantel ist mit kleinen goldenen Sternen und dem güldenen *M* mit der Krone besetzt. Rechts und links kniet auf einem Beine je ein Engel auf dem Vorsprung des Trones. Der linke spielt auf der Zupfgeige, der rechte auf der großen Geige. Sie scheinen von Bellinischen Engeln kopiert. Das Ganze ist nur eine harte, leblose Arbeit ohne viel künstlerisches Verdienst. Was darin von »flandrischen« Bestandtteilen vorkommen soll, ist unerfindlich.

Ebenso wenig findet man »Flandrisches« in dem Altarbild in S. Johann-am-Meer (l. vom Kor), das in seinen Tipen und der Haarbehandlung sich dem Tode Mariens in S. Peter-d. B. nähert. Es ist eine Gottesmutter mit Kind zwischen dem hl. Peter (l.) und dem hl. Paul (r.). Oben im Halbmond eine Kreuzigung, links und rechts in kleinerem Maßstabe eine Verkündigung. Die trennenden Rahmen der sechs Abteilungen bildenden Tafel fehlen. Die Jungfrau in der Mitte sitzt auf breitem Holzstuhl. Sie hat ein rundliches Gesicht und hält vor sich mit Händen, deren Finger in gespreizter Zierstellung erhoben sind, ein sehr starkköpfiges schlafendes Kristkindchen, einen schlechten Akt mit gänzlich verzeichneten Händen und Beinen. Es ähnelt dem Engel in S. Peter-d.-B. und zeigt umbrische Anklänge. Der hl. Peter in umständlichem gelben Mantel wie auch der hl. Paul sind sehr geziert; sie spreizen den kleinen Fingen an beiden Händen ab. Hinter den Heiligen dehnt sich ein gelber Horizont mit blauem Himmel. Sehr ärmlich ist die Kreuzigung, ein Krist von ungenügender Zeichnung mit häßlichen krummen Beinen und nicht besser die ohnmächtige Gottesmutter. Ob wir hier das von Costanzo de Moysis und Quartararo geplante Werk (S. 132) vor uns haben, muß dahingestellt bleiben.

Schwankend wie bei allen diesen Arbeiten ist das Urteil der Kenner auch bei zwei übersudelten Tafeln, die sich neben dem Brankaccio-Grabmal in S. Angelo-a-Nido finden. Sie stellen links den hl. Andreas, rechts den hl. Michael auf Goldgrund dar und bilden wohl die Flügel eines (verlorenen) Dreiblattes (1,60 h × 0,80 b). Zu dem Restitutabilde und »Silvester Buono« gehören sie wohl kaum. Der hl. Andreas steht ungeschickt in einem schweren roten Mantel da, der hl. Michael hat in seiner unsicher gezierten Haltung etwas umbrisches. —

Eine zweite Gruppe von Solarioschülern ist für das große Wandbild im alten Kloster der Neuen Marienkirche verantwortlich, das eine ausgedehnte Kreuztragung in Frischmalerei gegenüber dem oben besprochenen Werke des Abbate darstellt. Die Freske, die das Halbmondfeld der Saalwand ganz ausfüllt, ist weniger durch Übermalung als durch sehr viel Schmutz beschädigt. Die Inschrift auf dem Kreuze RESPICE IN FACIEM ist später. In einer Landschaft mit Bäumen und Felsen, auch einer Stadt im Hintergrunde, deren Tor dem von Effide (Platanenhof II), d. h. dem Kapuaner Tor gleicht, bewegt sich der Zug des sein Kreuz tragenden Heilandes nach Golgata, ein bisher in Neapel nicht behandelter Vorwurf, den Dürers weitverbreiteter Holzschnitt (1500) überall volkstümlich machte, und Rafael wenige Jahre später für die Marienkirche von Palermo in vollendeter Meisterschaft darstellte (1517). Trotz der zahlreichen Figuren erscheint die ungeheure Wand leer. Die Bewegung des Zuges ist unklar und nicht einheitlich: die Frauen, die mit Johannes an der Wegkreuzung den Zug erwarten, sind in völliger Ruhe, der zusammenbrechende Heiland mit seinen Schergen in halber Bewegung nach vorwärts, die Kriegsknechte mit den beiden Schächern aber in eiligem Laufe begriffen. Dadurch werden namentlich diese und die Kristgruppe auseinandergerissen, während diese mit derjenigen der Frauen durch den schmerzerfüllten Blick des Heilandes nach rückwärts ansprechender verbunden ist. Die Gestalt Kristi und die Form des Kreuzes erinnern an nordische Vorbilder, ebenso die in einem Hohlweg verschwindenden Krieger der ersten Gruppe. Schulz ist voller Entzücken über das Bild: in Neapel wäre Niemand gewesen, der das auf der Höhe rafaelischer Kunst stehende Werk hätte malen können. Das Antlitz des Heilandes erscheint ihm unübertrefflich schön, die Zeichnung des Gewandes, die ganze Haltung der Figur herrlich leicht hingehaucht, das Gesicht Simons von Kirene von großer Feinheit des Ausdrucks, die Schächer gut und breit gezeichnet mit ausgebildeten Formen und Muskeln, die Gruppe der Frauen vor allem schön, wahrhaft großartig und von edel ernstem Karakter. Daher gibt er es dem Vinzenz Ainemolo gen. der Römer, der 1519 in Palermo auftaucht und dort 1552 stirbt. Möglich, daß Schulz von allen diesen schönen Dingen früher mehr sehen konnte, wenn er nicht, wie es scheint, dem Fälscher in die Netze gegangen ist, der ebenfalls ganz begeistert von dem Werke spricht und als etwas besonderes den artigen Gedanken hervorhebt, daß der Schimmel im Vordergrunde den Kopf unter das Vorderbein beugt und die Hand des Erlösers küßt, ein durchaus neapolitanischer Einfall. Jetzt ist der Gesamteindruck weit ungünstiger, und von Ainemolo, der urkundlich in Neapel überhaupt nicht zu belegen ist, kann kaum die Rede sein, so sehr man annehmen möchte, er wäre auf dem Wege von Rom und Rafael über Neapel gekommen. Vielmehr scheint hier der Anschluß an die Werkstatt Solarios, die ihre Arbeiten nach seinem Weggang von Neapel dort fortsetzten, annehmbar. Daß die Freske erst nach 1485 entstand, ergibt sich aus dem Vorhandensein des Kapuanertors.

Jedenfalls ist Solariowerkstatt in Frage bei den beiden Golgatabildern des Mu-

seums, worüber schon die Anlage der Landschaft mit ihrem versatzstückartigen Vordergrunde und die Wolkenbildung um das Kreuz keinen Zweifel lassen. (Das große über einer Tür hängende ist schwer zu beurteilen, Nr. ?. Das kleinere trägt die Nr. 84238 Abb. 78.) Die Zuschreibung an die Florentiner Peter und Hippolit Donzello ist unhaltbar. Wenn aber Crowe und Cavalcaselle an Mantegna und Karpaccio erinnert werden, so stimmt das ja vortrefflich mit der Schule des Zigeuners, und ein Vergleich mit dem Bilde des Michel von Verona in der Brera (160) weist in die gleiche Richtung. Übrigens sind beide Bilder kalt im Ausdruck, unzusammenhängend im Aufbau und ganz und gar uninteressant, das größere noch mehr als das kleinere, das in Farbe und Mache etwas verschieden, doch nicht viel besser als jenes erscheint. Die Pferde haben dünne Beine, die Figuren sind schlank, die Felsen rechts und links werden auf dem kleinen Golgata zu klobigen Massen. Ein schwacher Abklatsch davon ist die armselige Kreuzigung in der Marienkirche von Piedigrotta (2. Kap. r.), wovon schon in anderem Zusammenhange die Rede war.

XIX

Toskanische und andere Kunst in Neapel. Die Pflege künstlerischer Beziehungen des neapolitanischen Hofes zu Toskana beruht neben Alfons I hauptsächlich auf dem hohen künstlerischen Verständnis des Herzogs von Kalabrien, des nachmaligen Königs Alfons II, der Florenz ja durch mehrjährigen Aufenthalt kannte und seine Kunst zu schätzen wußte. Freilich gelang es ihm nicht, Meister ersten Ranges nach Neapel zu ziehen; aber neben den Fresken des Platanenhofes sind weitaus die bedeutendsten malerischen Arbeiten vom Ende des Jahrhunderts die, welche auf Veranlassung Alfons entstanden, indem er seine Schlösser, die sog. Dukeska, wie auch das berühmte Poggioreale in der reichsten Weise mit Fresken schmücken ließ.

An der Stelle, wo die Dukeska errichtet wurde, hatte Alfons schon 1481 einen Garten. Was er außerdem an Gelände brauchte, nahm er seinen Nachbarn mit Gewalt ab. Garten und Schloß lagen in dem Raum zwischen dem Kapuanerschloß, der neuen Stadtmauer Ferdinands vom Jahre 1484 und der Kirche von S. Katerina-a-Formello. Als Erbauer gilt der 1487 nach Neapel gekommene Julian Majano. Da aber die Ausmalung schon mit dem Juni 1487 beginnt, so muß der Bau schon früher angefangen worden sein. Als Maler werden Calvano, auch Galvano, von Padua, Jakob Parmese (Parmense) von Somma (bei Neapel) und Ludwig della Bella genannt. In einem Raume »oben im Hause« malte der schon erwähnte Venezianer Konstanz de Moysis die Geschichte des Fürsten von Rossano, den Hinterhalt vom 29. Mai 1460 zwischen Calvi und Teano, d. h. ein Ereignis aus dem ersten Aufstande der Barone, in dem Marin Marzano, Fürst von Rossano, ein Verwandter des Königs, eine große Rolle spielt: Man vergleiche das entsprechende Feld der Monakotür im Neuen Schlosse mit der ähnlichen Darstellung. Karl VIII bewohnte

und bestahl das schöne Schloß als Eroberer, in dem sich u. A. ein prunkvoller Springbrunnen und ein kniendes Standbild des Herzogs befand. Der Prachtsitz des schwelgerischen Fürsten verfiel schnell: 1502 raubten ihn die Volksmassen aus. Unter Peter von Toledo wurde der Garten zum Kapuanerschloß gezogen, in dem er die Gerichtshöfe Neapels vereinigte, der Besitz selbst später verkauft und zerstückelt.

Calvano (Galvano) von Padua gilt als Schüler des Mantegna. Unterm 4. Juni 1487 erhält er auf Abschlag 2 Dukaten, um sich die Farben zu kaufen, die er benötigt für die Arbeiten, die er »jetzt im großen Garten des Herzogs« ausführt. Auch für Farben, die er dazu braucht, »um den Saal und die Lauben zu bemalen, die beim Großen Garten des Herzogs sind«, wird er bezahlt. Am 23. Juli 1487 erhält er mit den oben genannten Künstlern zusammen 15 Dukaten als Abschlag für gewisse vergoldete Schilder (mit Wappen?), die gegen den Kopf der Balken der Lauben im Großen Garten angebracht sind. Endlich erhält er am 18. August 1488 den Rest auf die Summe von 40 D., die er für Farben zur Ausmalung einer Wand des Gartensaales der Dukeska ausgelegt hat. Der dargestellte Gegenstand war die Eroberung von Otranto, Alfons größte Waffentat, und als Schätzer der Bilder treten die Maler Hieronimus Vetikano und Hippolit Donzello auf. Im Mai 1489 ist er noch in Neapel, wo er im Dienste des Herzogs ein Gehalt von monatlich 9 Duk. 3 Tarì bezieht.

Jakob Parmese und Ludwig della Bella werden bei der gleichen Arbeit mit Calvano am 23. Juni und 16. Juli 1487 zusammen genannt. Wir wissen nichts weiteres von ihnen.

Auch die Geschichte von Poggioreale ist nicht so klar, wie sie gewöhnlich dargestellt wird. Es ist zwar unzweifelhaft, daß ein großer Teil des Schlosses um die Mitte 1488 fertig war, denn damals wurde es nicht nur durch ein großartiges Prunkmal eingeweiht, sondern Alfons gab von nun an dort überhaupt seine Feste. Dieser Umstand würde allein schon genügen, um die Annahme, der Bau sei 1487 begonnen und zwar von Julian Majano, der in diesem Jahre nach Neapel kam, umzustoßen. So schnell baute man damals nicht, am wenigsten in Neapel, wo es außer vielem Übrigen auch meist an Geld fehlte. Es widersprechen dem aber auch andere Angaben. Zunächst bringt uns Summontes Erwähnung des Konstanz Lombardo (de Moysis) etwa auf das Jahr 1485[1]). Ferner erhält »Francesco Senese« schon am 4. Dezember 1478[2]) drei Dukaten, um das Nötige zur Ausmalung der Gewölbe von Poggioreale zu kaufen, was sich am 14. April 1480 wiederholt. Dieser Sienese Franz kann aber niemand anders sein, als Franz Georg Martini. Noch am 28. Juli 1478 befand er sich beim Heere des Herzogs und Friedrichs von Urbino vor La Castellino, dessen Belagerung er als Festungstechniker leitete. 1481 ist er in Gubbio, 1482—87 in Urbino, so daß er von 1478—81 in Neapel gewesen wäre.

1) was auch mit der Anfertigung der Mahometmünze stimmen würde.

2) Nach Neapler Datierung, die das Jahr mit dem 1. September beginnt; nach Florentiner Art der 4. Dezember 1477.

Erst 1487 tritt Julian Majano auf den Plan, offenbar um den Bau nach Franz' Entwürfen zu vollenden, nämlich den Marstall (cavallerizza), einen neuen Gang mit einigen anstoßenden Räumen, die auf die Terrasse gehen, ein neues Badezimmer und eine Kapelle. Jedenfalls gab es also schon 1478 etwas zum Ausmalen[1]). Der Florentiner verwendete zum Ausmalen seiner Räume den eben genannten Calvano und Grandillo Veticano, den wir als Schätzer eines Bildes des Richard Quartararo kennen lernten.

Von Vasari werden für die Ausmalung von Poggioreale die beiden Florentiner Maler Peter und Hippolit Donzello genannt (denen dann freilich mit Hilfe des de Dominici ein ähnliches Schicksal wie dem Zigeuner zuteil wurde). Beider Vater war Franz-Anton Jakob Donzello. Peter wurde 1452, Hippolit 1460 geboren. Ersterer lernte bei Justus Andreas, letzter bei Neri Bicci[2]). Wann sie nach Neapel kamen, ist bei dem Schweigen der Neapler Urkunden unsicher. Auch d'Engenio mag aus der gleichen Quelle geschöpft haben wie Vasari, wenn er sagt: »Derselbe Verrat [der Barone unter Marino Marzano] wurde auch überwältigend (divinamente) in den Zimmern von Poggioreale dargestellt von Peter Donzello und Hippolit, seinem Bruder, vortrefflichen Malern aus Florenz, die in den Jahren um 1440 blühten ...« Summonte spricht nicht von ihnen, sondern nur von »Costanzo Lombardo«, was, wie gesagt, mit der Lückenhaftigkeit seines Briefes zusammenhängen mag. Auch die Donzello brachte der Fälscher dadurch um alle Daseinsberechtigung, daß er sie zu Neapolitanern machte und ihnen die verschiedenartigsten Werke zuschrieb. Auch an sie glaubte die Kritik nicht mehr. Es besteht aber kein Grund, an Vasaris Angaben zu zweifeln. Nach 1480 sollte Hippolit von Alfons nach Neapel berufen worden sein. Allein er erhält unterm 26. März, 5. Juli und 20. Oktober 1485 in Florenz von Gherardo di Stoldo Frescobaldi Geld für Farben, war also noch für diesen tätig. Urkundlich erwähnt (als »Ippolito de Francesco«) wird er in Neapel nur einmal, als er nämlich am 18. August 1488 mit Hieronimus Vetikano die Malereien Calvanos von Padua in der Dukeska abzuschätzen hat. Wenn unsere Ausführungen über das Dreiblatt im NM. (84332. S. unten) richtig sind, so malte es Hippolit nach 1485. Auch die Gottesmutter (Abb. 79) ist bald nach 1485 gemalt. Sein Bruder Peter muß nach Florenz zurückgekehrt sein. Denn dort erhielt er den Auftrag, eine (bisher dem Botticelli zugeschriebene) Verkündigung in der Heiliggeistkirche (letzte Kapelle l.) anzufertigen. Stoldo Lionardi Frescobaldi hatte seine Erben testamentarisch unterm 28. Dezember 1483 dazu angewiesen.

1) Die Geschichte des Baus gehört nicht hierher. Bekanntlich behauptet Baldi, Lucian Laurana habe Poggioreale entworfen. Dieser ist aber in Neapel nicht, wohl aber von 1476 ab in Pesaro nachweisbar. Dagegen war Franz Laurana auf seiner Rückkehr aus Sizilien von 1472—76 in Neapel, und da er am Hofe hoch angesehen war, so kann er auch für Alfons in irgend einer Form tätig gewesen sein, woraus vielleicht Baldis Irrtum zu erklären wäre.

2) Die Daten beruhen für die Geburt beider auf Milanesi, für die Lehrzeit Hippolits auf Neris eigner Angabe.

Aber erst am 22. Dezember 1498 erfahren wir, daß »Piero del Donzelo dipintore« eine ihm (von »Bertoldo dipintore« ausgehändigte) Zahlung erhielt (desgl. am 9. Januar). Doch wird das Bild schon am 25. Juni 1497 erwähnt, und die Kapelle danach die der Verkündigung genannt (Bori). Ferner verfertigt er von 1503—27 Wappen und Fahnen für die Domhütte, 1506 ein Kruzifix für den Speisesaal des Mattäusspitals und wird unterm 22. Februar 1508 (09) als gestorben gemeldet. 1491 war er noch in Neapel. Denn niemand anders verstehen wir unter dem »Pietro di Francesco di Firenze«, der als Zeuge bei dem Vertrage vom 10. Oktober 1491 vorkommt, in dem Konstanz de Moysis und Richard Quartararo eine gemeinschaftliche Werkstatt errichten. Nach Vasari hätte Hippolit, als Julian von Majano 1490 in Neapel gestorben war, an der Wasserleitung von Poggioreale gearbeitet und wäre nach dem Tode des Königs Ferdinand (1494) mit Benedikt von Majano nach Florenz zurückgekehrt, wo auch er gestorben sei. Möglich, daß die Rückkehr erst mit dem Sturze seines eigentlichen Gönners Alfons II 1495 erfolgte.

Die Wandmalereien von Poggioreale sind mit dem Schlosse vom Erdboden verschwunden. Der Verfall der glänzenden Anlage begann unmittelbar nach dem Sturze ihres Schöpfers. Karl VIII hauste darin und bewunderte sie aufs höchste. Von hier nahm er den 1489 durch Alfons nach Neapel berufenen Fra Jokondo mit nach Frankreich, der nach Julians von Majano Tode die Oberleitung über die Arbeiten von Poggioreale hatte. Den Gegenstand der Malereien bildete u. a. die Verherrlichung der Siege Ferdinands über die Barone, ein Vorwurf also, den schon Wilhelm Monako auf den Erztüren der Neuen Burg ausgeführt hatte. Daß daran nicht gespart wurde, kann man ohne weiteres annehmen; es wird aber noch von dem alten Parrino ausdrücklich berichtet, sie seien ohne Knauserei vom feinsten Ultramarin gemalt.[1])

Sieht man sich nach anderen Arbeiten um, die eine Florentiner Hand verraten, so können wir lediglich die Verkündigung des Peter Donzello zum Vergleiche heranziehen. Neapler Kunstkenner geben mit Vorliebe zwei Tafelbilder den Donzelli, die sich beide im Museum befinden und tatsächlich eine Art brüderlicher Verwandtschaft verraten. Es ist das Dreiblatt 84332 (Abb. 79) und das Drusia-Brankacciobild (Abb. 80). Auf einer durch Pilaster getrennten Tafel in der Mitte die Gottesmutter, rechts und links zwei Heilige, Dominik und Sebastian, darüber ein Halbmondfeld mit den Figuren der Verkündigung, darunter eine Staffel mit einem Ecce Homo und der hh. Terese, Katerina, Luzie und Margarete. Schon diese Heiligen deuten auf

1) Bemerkenswert ist, was Giannone dazu sagt: »Beide [Donzelli] malten [in Poggioreale] die Verschwörung der Barone, die ich in meiner Kindheit noch gesehen habe. Damals waren die Bilder noch nicht vollständig verdorben; sie waren nicht zu verachten und von gutem Geschmack. Die Figuren fast in Lebensgröße. DD. läßt sie vom Zigeuner begonnen und nach seinem Tode von den Donzelli vollendet werden. Francesco di Pietro behauptet dagegen, die Zimmer seien von dem Spanier Ruviale und nicht von den Donzelli. Nach meiner Ansicht waren die Malereien so umfangreich, daß daran mehrere Maler arbeiteten. Doch war das, was noch vorhanden, von dem Donzello« . . .

eine Frau als Stifterin: Ihr Bildnis befindet sich in kleiner Gestalt zu Füßen der Gottesmutter. Leider ist die ganze Tafel derart übermalt und modernisiert, daß ein Urteil über den künstlerischen Wert und den Stil des Künstlers nicht mehr möglich ist, ohne beiden unrecht zu tun. Sie stammt aus der Kirche der hh. Peter und Sebastian nebst Kloster, die im 15. Jahrhundert im Besitze von Dominikanerinnen waren. Die alte Kirche wurde nach mannigfaltigen Schicksalen im Anfange der 1700 durch einen Neubau ersetzt. Schließlich war sie im Besitz der Jesuiten, und seit 1860 bildet sie einen Saal des Lizeums Viktor Emanuel. Seine Glanzzeit erfuhr das Kloster mit dem Eintritt der Edlen Frau Maria Franziska Orsini, der Tochter des Grafen von Manupello, die mit dreißig Jahren zur Witwe des Anton Marzano, Herzogs von Sessa, wurde und im Januar des Jahres 1484 starb. Sie wurde vor dem Hauptaltar der Kirche beigesetzt und wurde in großen Ehren gehalten, und der Herrgott hörte nicht auf, durch sie den Gläubigen große Gnaden zu erweisen, wie er bei ihren Lebzeiten getan hatte. Die dankbaren Nonnen ließen durch den Bruder Pardo Orsini mit den Bildhauern Franz von Mailand und Sumalvito 1485 einen Vertrag über die Herstellung eines würdigen Grabmals für ihre geliebte Äbtissin abschließen, das freilich erst 1520 zustande kam. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß unsere Tafel aus der Erbschaft Franziska Orsinis stammt, und daß sie selber darauf dargestellt ist. Wenn dann Neapler Überlieferung das Werk den Donzelli zuschreibt, so wird auch dagegen wenig einzuwenden sein. Auch die Verwandschaft mit dem Drusia-Brankacciobilde und seinem Kreise ist einleuchtend, und beide weisen durch die entstellende Übermalung hindurch nach Toskana.

Das Drusia-Brankacciobild ist ein Dreiblatt in altem schönem Rahmen mit einem Halbmondfeld als Krönung. In der Mitte der durch verzierte Pfeiler getrennten Tafeln sitzt eine Gottesmutter mit Kind, links der hl. Jakob von der Mark, rechts der hl. Sebastian mit den Namen auf den gepunzten Heiligenscheinen, alles auf Goldgrund. Im Halbmondfelde entsteigt Krist zwischen Maria Magdalene und S. Johannes dem Grabe, seine Wundmale zeigend. Zwischen Dreiblatt und Halbmond läuft in zwei Reihen die Inschrift:

DRUSIA BRANCACCIO HA FATTO FARE QUESTA FIGURA. A TE SE RACCOMANDA, VERGINE PURA

ED E DOTATA DI PIU DI UNA MESSA AL DI. DEDICATA AD HONOREM DI SAN SEBASTIANO[1])

Das Bild ist ebenfalls schon früh restauriert, hat aber mehr von seiner Eigenart bewahrt als das Dreiblatt. Es befand sich bis 1850 in der Sebastianskapelle der Dominikanerkirche und gelangte bei deren Umbau ins Kreuzschiff, von dort 1865 ins Museum. Die Stifterin Drusia Brankaccio-Imbriacki war Nonne im Dominikanerkloster und ließ das Bild spätestens nach Errichtung der Kapelle im Jahre 1504

1) Modernisiert

anfertigen, vermutlich aber schon in den neunziger Jahren. Sie starb am 22. Mai 1519. Der ihrem (im Heere des Alfons von Kalabrien in Toskana 1478 gefallenen) Vater Sarro, ihrem Oheim Johann-Sebastian und ihrer Mutter Julia gestiftete Grabstein, der vielleicht Aufschluß geben könnte, ist verschwunden.

Es ist ein unbedeutendes Werk, die Figuren in unfreier Haltung, mit runden vollen Gesichtern ohne feinere Modellierung. Die Art eines Modemalers. Kraftlos in Form und Farbe erinnert es an einen schwächlichen Nachfolger des Mattäus Johannes von Siena[1]).

Das oben beschriebene Bild der Gottesmutter mit dem Kinde, das mit einem Vogel spielt (Abb. 77), mag auch an dieser Stelle als lebhaft in den Donzellikreis spielend besonders erwähnt werden.

Ebenso wird dem Zigeuner ein Werk zugeschrieben, das gleichfalls mehr dem Donzellikreise angehört. Es ist ein auf Holz gemaltes Altarblatt in Groß-S. Paul (4. Kap. l., erste links nach der Seitentür), neu gerahmt und anscheinend unten angestückelt, wegen der Dunkelheit der Kapelle schwer zu beurteilen, z. T. stark übermalt, namentlich im unteren Teile. Der Goldgrund ist schlecht erneut und bedeckt die Heiligenscheine, die gepunzte Rosetten zeigten. Die Tafel stellt eine tronende Gottesmutter mit dem segnenden Kristkinde zwischen Paul (r.) und Peter (l.) in Lebensgröße dar. Darüber befindet sich auf einer langgezogenen wagrechten Wolke die Halbfigur Gottvaters, den rechts und links je ein kniender Engel anbetet. Der steinerne Tron reicht der Jungfrau bis zur Schulterhöhe; seine Stufen sind vorn mit Rankenwerk geziert. Ihr Mantel, einst blau, ist jetzt schwarz, das Kleid rot, in vielen kleinen Falten wie beim Drusia-Brankacciobilde usw. um den Leib geschnürt. Die Mantelsäume haben den aus kufischen Lettern entwickelten Zierrat. Die Haltung ist

---

1) Von ihm im NM. die Wiederholung seines Betlehemitischen Kindermordes in Siena (84192. Quadratische Holztafel), die aus der Tockokapelle von S. Katerina-a-Formello stammt und die Inschrift trägt:

MATTEUS IOHANNIS DESENIS. PINSIT MCCCCXVIII

Da zwischen dem letzten C und dem X noch ein L erkennbar ist, so muß man 1482 lesen. Diesem harten und unangenehmen Bilde steht die von Schulz angemerkte Tafel in der Franzkapelle der Neuen Marienkirche nahe: in der Mitte der hl. Franz, daneben die hl. Agate und die hl. Luzie mit harten Zügen, flacher Modellierung, farblos und trocken. Ein weiteres Schulbild unter dem Einflusse des Mattäus Johannes Bartolo von Siena (1435 bis 95) scheint auch die Beweinung zu sein, die Schulz als in der Kirche S. Maria di Libera (von Piedigrotta) befindlich anführt, von dem S. 104 die Rede war: es kann sich nur um die Flügelbilder handeln. Endlich wird noch das wenig bemerkenswerte Bild des NM. mit dem hl. Jakob von der Mark zwischen zwei Engeln (84332. Holz auf Goldgrund) mit diesem Kreise in Verbindung gebracht. Der Heilige steht mit der erhobenen Rechten auf einen Kranz Schwalben zeigend, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend auf einem in große Vierecke geteilten Boden. Rechts und links zwei kniende Engel in rotem Gewande. Die Kutte geht in ein paar breiten weichen Falten herab. Das Gesicht ist nicht erkennbar. Die Engel haben die breiten Lockenköpfe der spanischen Flamen, deren einem das Werk gehören mag. Jedenfalls fällt es schon ins Ende der 1400.

geziert Der kleine Finger der Hand, die das göttliche Kind ehrfurchtvoll nicht ganz berührt, das häufig wiederkehrende Merkmal der Florentiner der 1400, ist gekrümmt, die anderen Finger sind lang und knochig, die Nägel auch bei den Aposteln ganz schmal. Die Finger der Rechten Mariens liegen stark gebogen und äußerst geziert unter dem linken Gesäß des Kindes ganz ähnlich wie auf dem Drusiabilde. Die Nasenlöcher sind etwas hoch gezogen. Die linke Schulter bedeckt ein Goldstern. Goldener Zierrat ist überhaupt seit Botticelli mit großer Vorliebe verwendet; er ist Modesache und findet sich an den Kleidersäumen, am Schwertgriff Pauls, an den Schlüsseln Peters. Die Augen sind klein und bei allen simmetrisch mandelförmig. Das Haar Mariens ist in der Mitte gescheitelt und geht wie bei der Maria Magdalena des Drusiabildes an den Wangen herab, an der einen Seite florentinisch geknotet. Ihr Gewand ist wie auch beim Kristkinde viereckig ausgeschnitten. Letzteres legt die Linke auf den gebenedeiten Leib der Mutter und erhebt die Rechte zum Segnen. Die Gestalten der Apostel sind schwer und massig, ihre Gesichter die tipischen. Das Faltenwerk ist sehr bauschig und umständlich, die Hände durchweg gespreizt. Das ganze Bild atmet florentinischen Geist und verdient einen besseren Platz.

XX

Hier muß auch eines seltsamen Werkes Erwähnung geschehen, das sie vom künstlerischen Standpunkte kaum verdient: es ist die viel erörterte Holztafel der **Anbetung der hl. drei Könige** im königlichen Schlosse (Saal VII), die lionardische Anklänge zeigt, mit Filippo Lippi [1]) zusammenhängen, an Perugino erinneren soll, kurz eines jener Wunderwerke darstellt, wie sie nur auf Neapler Boden gedeihen. Daß es dem

1) Vasari (Milanesi II, 615) und nach ihm Borghini (Riposo di Raffaello. Firenze 1730, S. 108) berichten, Fra Filippo Lippi sei nach seiner Befreiung aus den Händen von Seeräubern, die ihn mit 17 Jahren bei Ankona aufgegriffen hätten, in Sicherheit nach Neapel geleitet worden, wo er für den König Alfons, damals noch Herzog von Kalabrien, ein Tafelbild für die Kapelle des Schlosses malte, wo heute die Wache ist«. Das Bild soll unsere Anbetung sein. Nun wurde Filipp Lippi vermutlich 1406 geboren; als er 17 Jahre alt war, also 1423, war Alfons I in Florenz; ein Herzog von Kalabrien, Alfons II, wurde aber erst als Sohn Ferdinands I 1448 geboren. Tatsächlich war aber Alfons I im Besitze eines Werkes Filipps, von dem in vier Briefen, zweien von Johann von Medizi, einem von Filipp selber vom 20. Juli 1457 und einem von Franz Cantansanti an Johann Medizi die Rede ist. Darnach war es ein Dreiblatt, von dem uns der Meister in seinem Briefe selbst eine Skizze gibt: im Mittelstück eine Anbetung mit einer großen knienden Figur vor der Gottesmutter, auf dem rechten Flügel ein schöner hl. Michael, auf dem linken ein alter Heiliger (Josef?) mit Stab, beide kniend. Die Flügel sind in der Sammlung Cook zu Richmond, das Mittelstück ist verschollen. Erst kurz vor Alfons Tode kam es in dessen Besitz, wie wir aus dem Briefe Johanns an seinen Gesandten in Neapel vom 27. Mai 1458 entnehmen. »Aus deinen . . . Briefen ersehe ich, daß du S. M. dem Könige das Bild überreicht hast, und daß es ihm gut gefallen hat.« (Mendelssohn)

Johann von Eick gegeben wurde, und daß der Zigeuner die Figuren in dem Bilde gemalt habe, vervollständigt nur das Bild, das uns die ältere Kritik vorsetzt. Zu entschuldigen ist die Begeisterung, die auch ein Mann wie Schulz darüber empfand, nur durch den Umstand, daß es bis vor kurzem hoch im Kor der Barbarakirche hing und dort mit einer wohltuenden Schicht von Schmutz bedeckt war. Die verhüllte seine großen Mängel, rückte aber die Anklänge an die großen Florentiner in ein geheimnisvolles Dunkel. Seitdem es im Schlosse hängt und aus der Nähe besichtigt werden kann, bemerkt man, daß man es mit einem rohen Machwerk zu tun hat, das nur die zahlreichen Erinnerungen an andere Meister, die angeblichen Bildnisse darauf und endlich der Anklang an die Werke der sog. neapolitanisch-flandrischen Schule zu einem scheinbaren Wertstücke erheben. Was zunächst die Bildnisse betrifft, so erkennt Schulz darin nicht wie andere König Ferdinand I († 25. 1. 1494) mit seinem Sohne Alfons II (1485—95) und seinen Enkel Ferdinand II (1469—97), (in dem man sogar die Züge von Alfons I schöner Geliebten Lukrezia von Alagno sehen wollte!), sondern Alfons II als König und seinen Bruder Friedrich (19. 4. 1452—97), zu dessen Gunsten er abdankt. Damit wäre dann auch die Entstehung auf etwa 1494/5 festgelegt.

Allein, wenn der Kopf Ferdinands I unverkennbar ist, so ist der stehende König weniger deutlich, mag daher immerhin den letzten der Aragon vorstellen. Dagegen ist wieder gar kein Zweifel möglich über den jugendlichen König rechts, dessen Züge unverkennbar die des ungefähr achtzehnjährigen Karl V widergeben. Man kann sich davon in Neapel selbst leicht überzeugen, indem man das Bildnis Karls im NM.[1]) zum Vergleich heranzieht. Was hat aber der jugendliche Karl, der 1500 zur Welt kam, mit dem 1494 verstorbenen Ferdinand auf einem Bild zu tun, das frühestens 1516—18 entstanden sein kann? Das außerdem sichtlich altertümelt und Erinnerungen an alle möglichen Schulen, von der florentinischen und umbrischen bis zur flandrischen in sich vereinigt? Man könnte einwenden, es sei eben bei Gelegenheit der Übernahme der Regierung Neapels durch Karl entstanden. Aber die war ganz und gar ohne viel äußere Umstände vor sich gegangen. Ferdinand der Katholische war am 23. Januar 1515 gestorben; ihm folgte als Königin von Neapel seine Wittwe Johanna, die aus erster Ehe mit Filipp dem Schönen den nachmaligen Karl V geboren hatte. Kränklich und fern von dem ewig unruhigen Neapel betraute sie den von Maximilian zu ihr nach Spanien gesandten Prinzen mit ihrer Stellvertretung, »ließ sich die juwelengeschmückte Krone ihres Gemahls geben, krönte damit eigenhändig den Sohn in Gegenwart des königlichen Rates, und ernannte ihn zum König; doch sollte er bei allen Unternehmungen den Namen der Königin voran-, und dann erst den des Königs Karl setzen: das geschah im Anfang April 1516, und darum veranstaltete man [wozu man immer bereit war] in Neapel große Feste«. Die Stadt selbst aber sah der 1519 zum Kaiser gekrönte erst 1535 bei der Rückkehr von Tunis!

---

1) 84479

Im Ausdruck plump und leer, im Aufbau kunstlos auseinanderfallend sind die schweren braunen Farben mit ihren tiefen schwarzen Schatten unangenehm, die Linien hart, die Formen der Hände und Gesichter unschön. Die Gottesmutter soll an Lionardo erinnern; aber sie hat einen unfein in die Höhe gezogenen Mund und grinst anstatt zu lächeln (zu lächeln wie der große Florentiner!). Das häßliche dicke Kind hängt mit strampelnden Beinen frei auf ihrer rechten Hand in einer Stellung, wie das göttliche Wesen unschöner wohl noch niemals dargestellt worden war: das sollte offenbar »flandrische« Eigenart widergeben. Vorschweben aber mochte dem »Künstler« das Kind von Rafaels »Perle«. Die Begleiter links schreien mit offenen Mäulern. Die Brokatmäntel sind ohne Kenntnis des Stoffes oberflächlich gemalt, die Gefäße, das Buch, in dem Josef liest, die Knöpfe, kurz alles, worauf die nordische Kunst die liebevollste Sorgfalt verwendet, ist unsauber und roh ausgeführt. Die Landschaft mit unsicheren Umrissen zeigt im Allgemeinen denselben Karakter wie die Museumstafeln, auch der gelb blaugrüne Himmel ist vorhanden; das Kind hat den dekorierten Heiligenschein der Beweinung NM. 84440; die hölzernen Pferdeköpfe gleichen den auf dem Martinsbilde — kurz, das ganze mutet uns wie ein Werk der gleichen Fabrik an, aus der auch der hl. Michael (S. 108) stammt. Mit diesem teilt es die Eigenschaft, daß das Bild von keinem einzigen älteren Neapler Schriftsteller auch nur mit einer Silbe erwähnt wird. Nur de Dominici kennt es und redet davon in seiner altertümelnden, gestelzten Weise: »So sagt man auch, der König [Alfons] hätte auf der Tafel dargestellt sein wollen, die Johann von Brügge [von Eick] ihm zum Geschenke schickte, ebenso wie seinen Sohn Ferdinand und andere Bildnisse von Vertrauten des Hofes. Da nun auf besagter Tafel die genannten Bildnisse gemalt zu sein scheinen und zwar mit Figuren, die nach Art des Zigeuners hergerichtet sind, indem sie nicht eigentlich von dem Johann von Brügge, sondern vielmehr von ihm [dem Zigeuner] und seinen Schülern, den Donzelli ist: so sollen besagte Bildnisse und Herrichtungen auch nicht auf Befehl Alfons, sondern Ferdinands gemacht worden sein . . .« Folgt die aus dem vom Fälscher erfundenen Manuskripte des »Notars Crisconio« genommene Erzählung von der Liebesgeschichte des Zigeuners mit einer Tochter des Königs, die dieser ihm mit den Worten gegeben habe: er vermähle seine Tochter der Kunst des Anton Solario, nicht der Geburt des Zigeuners«, eine der Sinnesart des Königs in dem Maße entsprechende Handlung, wie unser Werk von der Hand eines florentinisch geschulten Künstlers vom Ende der 1400 stammt. Aller Wahrscheinlichkeit nach kommt dafür ein mit allen möglichen »Erinnerungen« getränkter neapolitanischer Pfuscher in Frage, der das ursprüngliche Werk Lippis durch seine Anbetung ersetzte.

XXI

Ein kleines Werk vom Jahre 1485, das sich in der Kapelle des Rubin Galeotto im Dome befindet und eine Gottesmutter mit Kind und dem Stifter darstellt, wird trotz bemerkenswerter Ähnlichkeiten mit dem Restitutabilde als »der umbrisch-flandrisch-neapolitanischen Schule sich nähernd« angesprochen. Was man sich darunter vorstellen soll, ist nicht ganz klar. Da das Restitutabild jünger, der venezianische Einschlag aber unverkennbar ist, so darf man das (übrigens durch Übermalung sehr entstellte) Bild wohl einem Venezianer geben, der sonst in Neapel nicht vertreten ist und in die Nachfolge der Vivarini gehört. Die stehende Gottesmutter entblößt mit der Linken die Brust, auf die das Kind die linke Hand legt, mit der Rechten segnend. Die Rechte der Jungfrau trägt das Kind. Die Goldteile, Heiligenschein und Säume, sind frisch übermalt, das Ubrige besser erhalten. Die Gottesmutter trägt ein rotes Kleid und blaugrünen Mantel. Der Kopf ist sehr rund, die schönen Hände haben lange schlanke Finger mit sehr langen Nägeln. Die Nase ist kurz, der Mund und das Kinn nicht groß. Die Augen haben hervorquellende obere Lider. Ein Schleiertuch zeichnet sich durch feine Fältelung aus. Der Fleischton ist warm. Das Kindchen trägt einen breiten Leibgurt über dem Hemdchen, das in feinen sauberen Fältchen liegt. Sein Kopf ist beinah viereckig, die Nase kurz, der Mund klein; das rechte heraufgezogene Bein und sein Fuß sehen aus wie verstümmelt. Auch hier haben die Augen bezeichnende hervorquellende Oberlider. Unten links kniet in schöner Rüstung der Stifter, der die Hände zum Beten erhebt. Im Hintergrund einige Felsen. (Das Bild scheint schon frühzeitig »gedoktort«, der Stifter erst später hinzugefügt zu sein. Nach der Inschrift des Grabsteins starb Rubin 1445. Die Mache des Ritters ist sehr fein, Haar und Harnisch sind aufs sauberste aufgeführt. Das Bild lohnt eine nähere Untersuchung.)

Ebenso allein stehend, aber nur der Kuriosität wegen hier genannt ist die große Altartafel (3,47 : 2,53) in S. Genariello, die (wie die S. 103 u. 120 besprochenen Bilder) aus S. Patrizia stammt. Das beste daran ist der alte Rahmen, der in sechs Tafeln unten einen großen Tod Mariens, links davon den hl. Johannes den Täufer, rechts eine hl. Klara (?, es ist lediglich die Abschrift der hl. Katerina des daneben stehenden Bildes), darüber eine Krönung Mariens, links den hl. Plazidus, rechts den hl. Anton von Padua darstellt und mit einer entsetzlichen Staffel versehen ist, die in sechs Bildchen Vorgänge aus dem Leben des Heilandes gibt. Es ist in Farbe wie Zeichnung ein höchst unangenehmes Machwerk, das sich aus allerlei Kopien zusammensetzt, so daß einzelne Teile wie z. B. der Engel unten rechts ganz gewandt und spät, andere wieder kindisch hölzern und unglaublich ungeschickt erscheinen, wie der Mann mit den abgehaunen Händen zu Füßen der Bahre Mariens, der von dem ersten besten sizilianischen Wagen stammen könnte. Das Fleisch ist ganz unmodelliert, die Farbe schreiend, die Zeichnung unter jeder Kritik. Es trägt aber in der rechten Ecke ein Handzeichen, aus dem man Amato lesen will: Amato der Jüngere, der 1535 ge-

boren sei, oder der Ältere, dessen Geburt 1475 stattgefunden hätte, Gestalten des Fälschers, die für unser Bild gar nicht in Betracht kommen! Eine Inschrift erklärt, daß die Schwestern Kubella (Jacobella) und Julia Karacciolo als Nonnen (Jakobella war 1490 und 1520 Äbtissin von S. Patrizia) im Jahre 1508 dieses Werk der Auferstehung der Jungfrau weihten. Es macht ganz den Eindruck einer weiblichen Dilettantenarbeit. Das Handzeichen ist aus späterer Zeit. Nach dem Urteile Serras hat es umbrisch-flandrische Eigenart, nähert sich aber drei Museumstafeln mit sizilianischen Anklängen, woraus man sich also ein klares Bild mache[1].

XXII

Außer den schon erwähnten Meistern aus der Zeit Alfons I, die sich an Bisuskio anschließen, und den Miniaturmalern, auf die wir besonders zu sprechen kommen, werden in den Urkunden eine ganze Reihe von Meistern genannt, deren Werke wir gar nicht oder nur teilweise kennen. Es sind teils Maler spanischer Herkunft, von denen wir annehmen können, daß sie mit der »flandrischen« Malweise der von Eick, Roger und Peter Kristus vertraut waren, teils treten sie besonders als Hofmaler hervor, deren Hauptbeschäftigung darin bestand, für die Hoffeste allerhand dekorative Arbeiten auszuführen, für Turniere Sättel und Schabracken mit Wappen und Sinnzeichen, für Prunkmäler Standarten und Fähnchen auf die ungeheuren Kuchen und Torten, die dabei verzehrt wurden, für religiöse Feste Bühnen und Kulissen, so besonders für die Darstellung des hl. Grabes am Karsamstag (Karfreitag Abend im Saale der Neuen Burg), für Komödien nach Art der französischen Farsen Kulissen, für Schiffe den Bug- und Heckschmuck u. a. m. Alle diese Meister verdienen ihre Stelle auch hier, weil es in jenen Tagen einen Unterschied zwischen Kunst und Handwerk nicht gab, und auch der bescheidenste unter ihnen noch durch die Forschung späterer Zeit zu Bedeutung kommen kann.

Unter den spanischen Malern, die Alfons mit sich brachte oder später nach Neapel berief, begegnen wir dem Namen des schon mehrfach genannten Katalanen Jakomart Baço, dessen Tätigkeit gleich nach der Einnahme der Stadt beginnt. Zur Erinnerung daran läßt der König ein Bild malen mit dem Wunder der hl. Gottesmutter des Friedens, das Jakomart im September 1444 beendigt. Es wird zunächst

---

1) Von diesen drei Museumstafeln befinden sich zwei im Speicher: ein Tod Mariens und eine Gottesmutter mit Kind und fünf Heiligen nebst einer Halbmondkrönung mit der Steinigung des hl. Stefan. Die dritte, 84331, die hh. Andreas und Jakob, wie sie eine oben im Kreise auf Goldgrund angebrachte Gottesmutter anbeten, lohnt kaum die Mühe des Ansehens. Der sizilianische Einschlag geht auf die Ähnlichkeit zurück, die sie mit einem Tode Mariens im M. zu Palermo haben. Letzteres Bild wird dem Salvo d'Antonio zugeschrieben wegen seiner Anklänge an ein echtes Bild dieses Meisters, das gezeichnet in der Domsakristei zu Messina hing. Doch kann es sich bei dem palermitaner Bild nach Serra höchstens um einen Schüler des Salvo handeln.

ins Kapuanerschloß und von dort wohl wie üblich in feierlichem Aufzuge in die Kapelle gebracht, die der König am »Campo vecchio«, d. h. auf dem Pizzofalkone bei den »Siti perillos« hatte errichten lassen. Von hier aus hatte eine kühn vorgeschobene Batterie Burg und Stadt in Trümmer gelegt, datierte die endgiltige Bezwingung der Stadt[1]). Es war wohl eine mächtige Holztafel, denn nicht weniger als zehn Arbeiter waren zum Fortschaffen erforderlich. Unvergeßlich waren diese Siti perillos. Am 28. August 1455 ließ Alfons dem General der Armbrustschützen und des Fußvolkes, dem Katalanen Johannes für den Zug nach Albanien gegen die Türken die Standarte übergeben, die sein Hofweber Kirill Gallinaro[2]) aus grünem Taffet mit goldenen Fransen hatte anfertigen, Bisuskio[3]) aber in der Mitte mit den siti perillos bemalen müssen. Noch einmal erfahren wir von Jakomarte unterm 24. Juli 1447. Diesmal ist er mit den Wappen und 20 Standarten beschäftigt, die der König für die 20 Führer seines Fußvolkes anfertigen läßt.

Spanier war vermutlich auch der Maler Diego Serrano, der mit dem Meister Ludwig del Salto am 16. Mai 1457 zehn Dukaten erhielt für die Bemalung der Johanniskirche in der Grotte der Straße nach Pozzuoli.

Zwei Meister mit dem Vornamen Antonello sind für Neapel zu erwähnen, der schon genannte del Perrino und Antonello von Kapua. Ein Antonello, Maler, erhält unterm 22. Oktober 1438 Zahlung für ein Schiffsbanner aus weißer Seide mit weißen Fransen, auf dem das Wort PACE stand. Der als Maler und Sticker bezeichnete Antonello von Kapua bekommt unterm 16. Oktober 1441 Bezahlung für drei Banner und zwei Standarten mit dem Wappen der Kirche, den weißen Schlüsseln der hh. Peter und Paul, und andere mit dem königlichen Wappen und dem hl. Michael für den Feldzug 1442; desgleichen am 23. Oktober 1442. Die Banner waren aus Gold und Silber auf roter und andersfarbiger Seide mit güldenen Fransen. Später malt er für Ferdinand ein Zimmer der Neuen Burg nach dem Parke zu (dem Vivarium) und erhält dafür am 14. Juni 1472 eine Abschlagszahlung; ebenso am 29. August 1473 für das Ausmalen einer Gebetkapelle der Herzogin von Termoli. 1482 malt Angelo Antonello von Kapua in der Kirche des hl. Elias in Amalfi eine Altartafel im »griechischen [d. h. im altertümelnden] Stile«.

---

1) Alfons errichtet drei Kapellen zum Gedächtnis der Belagerung: die eine im Osten, wo sein Bruder gefallen war, S. Maria de la Paz de la orden de la Merced (unter Ferdinand auch dell'Armellino genannt), die in der Verkündigungskirche aufging; eine zweite dem hl. Georg geweihte an der Stelle der Wasserleitung, durch die die ersten Mannen in die Stadt stiegen; eine dritte endlich an der Stelle des Hauses am Ausgang der Leitung, wo sie sich verstecken und Verstärkung abwarten konnten; sie war dem hl. Michael geweiht.

2) Er lieferte auch unterm 10. November 1447 mit den Wappen von Aragon und Neapel gewebte Banner; unterm 5. Juni 1456 ein riesiges Pallium aus rotem Goldbrokat mit den Wappen des Papstes, Aragon, Neapel und des Kardinal-Patriarchen von Aquileja, womit dieser, der zum Oberbefehlshaber der Flotte gegen die Türken ernannt war, in Neapel würdig empfangen werden sollte.

3) So ist für Leonardo Bruzzo bei Filangieri zu lesen.

Antonello del Perrino von Gaeta wird unterm 7. März 1443 ebenso wie **Marko de Pipo** als Weber bezeichnet: beide erhalten Bezahlung für ein schwarzes Banner aus tercianella mit dem Wappen von Neapel »ohne das von Aragon und der Neuen Burg«, mit Gold- und Silberstreifen, Fransen aus Gold und weißer Seide zur Huldigungsfeier des von Alfons zur Erbfolge bestimmten Bastards Ferdinand I. in S. Lorenz. Vermutlich sind auch von ihm die 12 Fanfarentücher, die zum Triumfzuge Alfons am 28. Februar 1443 benutzt wurden, und am 1. Juni 1443 liefert er für 1511 Dukaten eine große Anzahl heraldischer Webereien verschiedener Art, die Antonello entwarf. Denn dieser erscheint später nur mehr als Maler, am 15. September 1450 fertigt er drei Tafeln für das Heck einer königlichen Galere, eine mit dem Bilde Gottvaters, der Gottesmutter und der Auferstehung, die beiden anderen mit den Wappen von Aragon und Neapel. Am 13. August 1453 wird er für Standarten bezahlt; am 19. August 1454 mit Bisuskio für das Prunkgrab des Königs von Kastilien im Dom. 1456 ist er mit der Ausmalung einer Decke in der Neuen Burg und dem Bau eines Springbrunnens dort beschäftigt. Am 14. Mai 1457 wird er für ein Banner mit dem Wappen von Aragon bezahlt; am 31. März 1458 für die Bemalung und Vergoldung des Großen Saales der Neuen Burg. Ob der am 26. Juli 1487 erwähnte **Colantonio de Perrino**, der für Alfons von Kalabrien den Baderaum im Kapuanerschloß ausmalt, ein Bruder dieses Mannes ist, muß dahingestellt bleiben. Mit dem vielgenannten Colantonio, dem Lehrer des **Antonello von Messina**, stimmt die Zeitangabe schlecht.

Als Banner- und Wappenmaler, namentlich auch für Turnierdecken erscheint am Hofe Alfons **Franz Alopa**, der 1455 Kuchenfahnen und 1456 mit **Leonhard Bisuskio** und anderen Meistern nicht weniger als 920 Banner für die Prunkkuchen eines Festmals im Großen Saale der Neuen Burg anfertigt[1]). **Battifalla**, **Anello dell'Abbate**, **Franz und Anello Busanna** malen (23. Juni 1455) die Turnierdecken für die sechs Neapler Edlen, die auf der Bahn von St. Johann-zu-Karbonara in die Schranken reiten.

Hervorragender als diese war vielleicht **Marko Gallo** (oder **Markitello**). Unterm 24. Oktober 1449 verpflichtet sich der Maler mit dem Meister **Renzo Cannabacciolo**, dem Silvester Imbriako von Marcianise eine **Altartafel** mit erhabenen bemalten und vergoldeten Figuren zu liefern. **Renzo** verkauft am 14. Februar 1487 ein Stück Land einem gewissen **Paris de Flore**. **Gallo** malt ferner am 25. März 1465 ein Altarblatt für **S. Maria della Villa di Ponticelli** in Neapel und entwirft eine Straße von der Neuen Burg bis zum Springbrunnen von St. Peter-dem-Blutzeugen,

---

1) Auch in anderen Ländern beschäftigten sich bedeutende Meister damals mit derartigen »kunsthandwerklichen« Dingen. Der viel berufene **Meister von Flémalle** begibt sich 1453 (54) mit seiner Werkstatt nach Lille, um dort für das Prunkmal des »Fasanengelübdes« die Ausschmückung der Tafel und der Zwischenspiele zu übernehmen. **Hans Witz** beschäftigt sich 1425 mit dem Entwurf der Banner und Schabracken Filipps des Guten usw.

wofür er am 15. Mai 1469 mit einem Tari entlohnt wird. Ob dies eine Planzeichnung oder eine perspektivische Ansicht war, ist nicht zu entscheiden, weil das Malen geografischer Karten ganz ebenso Mode war wie das perspektivischer Ansichten. (Als Maler von Stadtbildern kommt außer dem Künstler des Flottenschaubildes vom Jahre 1464 der Meister Peter von Neapel in Betracht, der am 30. September 1482 zwei Dukaten erhält »für ein Gemälde auf Papier aus sechs zusammengeklebten Blättern, auf dem ganz Rom vom Wasserrande ab mit sämtlichen Landgütern, Schlössern, Gewässern und anderen Dingen gezeichnet und in Farbe gemalt ist.« Er ist nicht zu verwechseln mit Peter Francione (s. unten). Ein Peter-(Nic)Cola von Neapel wird von 1481—91 für Amalfi belegt (Dom, Salatokap.)[1]). Kristof Fusko wird am 7. Dezember 1487 für die Zeichnung eines Teiles des Königreiches Granada mit der Belagerung von Malaga auf Pergament mit neun Dukaten bezahlt[2]).

Von Neapler Meistern dieser Zeit, die nur auswärts vorkommen, erwähnen wir den Maler Tomas Bugo. Er wird 1444 in einem Vertrage zu Genua erwähnt, in dem Zacharias Negrone ein Altarblatt auf Leinwand, die Staffel auf Holz für die Franziskanerkirche dort bestellt, und als Sohn des Anton von Neapel bezeichnet. Wir wissen von ihm nicht mehr als von jenem Johann Peter, der 1405 das Altarblatt in Pisa anfertigte (S. 72).

Als künstlerisches Haupterbe verblieb Ferdinand I die Ausschmückung der Neuen Burg. Hielten ihn schwere politische Sorgen häufig von der Pflege der Kunst ab, die seiner natürlichen Neigung überhaupt fern lag, so nahm sich ihrer um so eifriger der mit gutem Geschmack begabte Alfons von Kalabrien an. Dieser hatte in jahrelangem Verkehr Florentiner Kunst aus eigener Anschauung kennen gelernt, und Ferdinand war ein zu gewiegter Herrscher, um nicht den Tronfolger in dieser unschädlichen Form zu beschäftigen, wenn er ihn nicht auf kriegerische Unternehmungen fortschickte. Er war denn auch die Triebfeder der Berufung tüchtiger Kräfte von auswärts, und ihm sind, wie wir sahen, die ihrer Zeit viel bewunderten Bauten Florentiner Meister der Dukeska und des Schlosses von Poggioreale zu danken. Karl VIII nahm von dort nicht nur eine große Zahl bedeutender Werke der Malerei, Bildnerei und Einlegekunst[3]) hinweg, sondern auch die Anregung zur kräftigen Förderung der

---

1) Über Peter Buono s. S. 136. — Das Bild von Rom hatte sein Vorbild in Taddeo di Bartolos Werk zu Siena (1403/4) und war Raffaels letzter Gedanke.

2) Er scheint aus dem Kristof Fasto verlesen, der unterm 4. Juli 1488 vier Dukaten erhält, um einen »pappamondo« des Königs auszubessern. Das frühe Vorbild war schon Ambros Lorenzettis »mappamondo« im Stadthause zu Siena (1344). Die Buchmalerei hatte damit angefangen. Aus unserer Zeit stammt Johann Justos pappamondo (S. 168) vom 18. November 1480. Es war ja die Zeit der großen geografischen Entdeckungen, und die Weltkarte wurde das Wappenzeichen der Kristusritter.

3) Namentlich auch Bücher: Die Zahl der auf Schloß Amboise aufgestellten geschriebenen und gedruckten Bücher aus Neapel belief sich auf 1040 (Delisle).

italienischen Auflebung auf französischem Boden, wo die Anfänge dazu von Laurana und seiner Werkstatt bereits gelegt waren.

Wie unter Alfons bleiben aber auch jetzt noch die spanischen Meister, deren Namen uns bis spät in das 16. Jahrhundert hinein begegnen, von größter Bedeutung, und ihre Tätigkeit berechtigt uns zu dem Schlusse, daß wohl in keiner anderen Stadt außerhalb Spaniens die spanische Frühkunst so vorgeherrscht hat, wie in Neapel. Hier eröffnet sich der Forschung ein ganz neues Gebiet, das von Spanien ausgehend den Weg der spanischen Kunst nach Sizilien und Neapel wird verfolgen können.

Wir finden unter Ferdinand I einen Gilio Rogico (1483), einen Alvaro (1485), einen Pietro (1488). Ersterer, der auch Gilio Roysio geschrieben wird, nimmt unterm 22. November 1483 einen Lehrling namens Mattäus von Nikotera, Alvaro unterm 21. Juni 1485 einen Lehrling Filippello, Sohn des Speranza Vespulo von Vico zu sich. Vasari erwähnt einen Alvaro di Piero von Portugal, »der in Volterra mehrere Tafeln anfertigte; auch in St. Anton zu Pisa befindet sich eine und anderswo, die aber (fügt er mit der Misachtung des Ausländers hinzu) keine besondere Erwähnung verdienen«. Er war Hofmaler des Königs Emanuel von Portugal (1495—1521), und es gibt von ihm ein mit ALVARO PIREZ D'EVORA PINTOR gezeichnetes Altarblatt. — Ins 16. Jahrhundert gehören schon Ferrante Bingos (ispano pictore 1509), Pedro Francione oder Pedro Yspano 1510 (S. 176).

Umgekehrt finden wir auch den in Valenzia bis 1481 als Freskenmaler beschäftigten, schon erwähnten Franz von Neapel, auch Franz Pagano genannt, in Neapel: So erhält er am 21. Oktober 1489 acht Dukaten für ein Bildnis des Herzogs von Kalabrien. Ein anderer Franz, Felice gen. Jorio vergoldet unterm 22. März 1484 die Krippenfiguren des Jakobello Pipe in S. Johann-zu-Karbonara und malt unterm 8. März 1492 zur Feier der Einnahme von Granada fünf schöne Frauenmasken für das glänzende Fest im Kapuanerschloß.

Meisternamen meist unbekannter Herkunft sind folgende:

Johann Anton kommt nur einmal (1. Juni 1471) als Vergolder eines Reichsapfels mit dem Wappen des Königs vor, während ein Franz Johann sich 1472 unter den Malern befindet, die in der Neuen Burg arbeiten.

Eine umfangreichere Tätigkeit scheint ein gewisser Maler Nikolanello Trekastella in Neapel entfaltet zu haben, wenn man nämlich von der Häufigkeit, mit der er erwähnt wird, darauf schließen darf. Mit seinem Bruder Johannes teilt er am 11. März 1472 den Besitz des Vaters Karl. Unterm 3. Juni 1472 übernimmt er eine Altartafel für Johannes Commissario von Bonefacio (auf Korsika?). In den Jahren 1473, '74, '75, '76, '82, '85, '88, '92 und '94 nimmt er nacheinander den Fabio Riccio (Bruder des Anton-Melandrino), den Maler Salvator de Comite, Lukas Ferrante di Maffeo aus Solofra, Niklas-Franz del Judice aus Salern, Bartel Laldario von Kastellammare, Lorenz Koppola (Sohn des Meisters Allegro Koppola) eben daher, Sabattino Rebecca di San Marzano aus Sarno, Paul Lorenz von Aqui-

lante aus Kampana, Jakob Hektor del Judice von Montefuskolo in sein Geschäft auf, das also sehr geblüht haben muß. Noch unterm 12. Mai 1501 malt er für den Grafen von Muro, Jakob Ferillo, ein Altarblatt. — Von seinen Schülern erscheint Niklas del Judice unterm 12. Januar 1503 mit den Meistern Martin Luka und Andreas de Tore (oder Toro) als Maler oder Vergolder eines Altarblattes der Annenkapelle in der Großen Karmeliterkirche zu Neapel. (Über Luka s. unten.) Andreas Toro wird unterm 13. Januar 1505 noch einmal für Aversa belegt, wohin er einen mit Farbe, Gold und feinem Blau bemalten Kerzenträger (Osterleuchter?) »gleich dem in der Neuen Marienkirche zu Neapel« für Hektor de Flamine von Santantonio ins Magdalenenkloster lieferte. — Salvator de Comite (auch Salvator Valente di Comite, Valente Comito) heiratet am 7. Oktober 1482, verfertigt für Marino Kapece unterm 19. Juli 1484 zwei Schabracken und verkauft am 7. März 1488 zwei Paar bemalte Decken. Das scheint seine Spezialität gewesen zu sein; denn am 16. April 1505 übernimmt er gar die Lieferung von dreißig Paar Turnierdecken an Alberich Jordano.

Für religiöse Aufführungen am Hofe erscheint neben Arkuzzo auch Josef Anselmo (Ancellino, Cantelmo). Am 7. April 1470 erhält er auf Abschlag 4 D. für die Bemalung eines »Felsens« und anderer Dinge, die zum Karfreitagsaufbau in der Neuen Burg gehörten. Mit drei anderen Künstlern und einem Lehrling arbeitet er für 20 D. 19 Tage an der Darstellung der Kreuzigung und Grablegung. Ein Triumfbogen umschloß mit vier Säulen und vier Tugenden das Felsengrab; darüber erhob sich der Fels von Golgata mit den drei Kreuzen. Die gleiche Aufgabe führte er 1472 mit dem Meister Tiberius de Rossi, den wir auch als Verlichter kennen lernen, für 49 Duk. aus, und eine Zahlung von 6 Duk. am 28. März 1474 geschieht zu dem gleichen Zwecke. Auch als Wappenmaler wird er bezahlt (5. März 1472), und unterm 21. Mai 1474 erhält er Geld dafür, daß er »in ein Buch von 67 Blättern großen Formats 137 Bombarden und Geschütze des königlichen Arsenals gezeichnet und gemalt hat«.

Viel malerische Arbeit gaben vor allem die glänzenden Turniere, die bei S. Johann-zu-Karbonara oder auch auf dem Platze vor der Neuen Burg stattfanden (»al contraffosso«). So erhält Gabriel Vitikano unterm 12. Juli 1469 10 D. für zwei Schilde des Johann-Tomas und Sarro Brankaccio. Am 2. August 1485 liefert er wieder zwei solche Schilde. Im Dienste des Herzogs von Kalabrien malt er fünf Fenster von Wachsleinwand im Kapuanerschloß mit dessen Wappen aus und erhält dafür am 1. Januar 1487 4 Dukaten; ferner eine Standarte mit des Herzogs Wappen für 15. D. (21. April 1487), und am 29. August erhält er 20 D. als Vorschuß für ein vom Herzog befohlenes Turnei. Hieronimus Vetikano tritt am 18. August 1488 mit Hippolit Donzello als Schätzer der Malereien des Calvano von Padua an der Gartenseite der Dukeska auf (S. 142), Grandillo Vertikano am 24. Januar 1492 in der gleichen Eigenschaft bei den Gemälden des Richard Quartararo in der Neuen Burg (S. 132).

Bartel Ruggiero wird am 31. Oktober 1474 als Maler erwähnt.

Gabriel Rosa (Rossi) nimmt unterm 7. April 1469 den Luzian Nauklerio als Lehrling an, vergoldet (22. Januar 1472) Bettpfosten für den König und erhält am 30. April 1488 Zahlung für Turnierdecken.

Raimund de Santo erhält Zahlung am 13. Juli 1489 für eine Verkündigung, Gottesmutter, die Wappen des Königs und des Herzogs von Kalabrien für zwei Galeren.

Johann Alikorni von Neapel malt von 1481–91 die Salatokapelle im Dome von Amalfi aus.

Unter diesem Nebel treffen wir plötzlich auf einen Stern erster Größe: Julian von Sangallo. Filangieri gibt den Wortlaut einer Notiz des Libro Maggiore vom Jahre 1483 (fol. 58): »Er soll erhalten Dukaten . . . (Ziffer fehlt) als Preis für ein Bild der drei Magier, das er für die Sakristei der Verkündigungskirche anzufertigen hat«. Wenn hier kein Irrtum vorliegt, so wäre also Julian schon 1483 in Neapel gewesen und hätte hier gemalt. Damit würde sich eine Notiz Vasaris bestätigen, der den großen Baukünstler in seiner Jugend zeichnen läßt, »so lange das jugendliche Blut noch heiß durch die Adern rollte«. Er könnte sehr wohl auf Veranlassung des Herzogs von Kalabrien, dem er bei der Verteidigung von Colle di Valdelsa 1479 achtunggebietend gegenüberstand, dorthin gekommen sein. Jedenfalls tat er es später, und zwar, wie er selbst angibt, im Jahre 1488. Nach dem Bau von Poggio-a-Cajano ließ, so erzählt Vasari, der Herzog von Kalabrien Lorenz Medizi bitten, ihm durch Julian das Modell eines Schlosses anzufertigen. Die Zeichnung befindet sich auf dem 39. Blatt der Handschrift im Vatikan und trägt Julians eigenhändige Bemerkung: »Dies ist der Plan eines Schloßmodelles, das Lorenz der Prächtige von Medizi dem Könige Ferdinand von Neapel schickt. Ich, Julian von S. G. ging, nachdem ich es beendigt hatte, dahin mit genanntem Modelle. Das war im Jahre M · CCCLXXXVIII.« Da nun Alfons in einem Schreiben vom 8. März 1488 (Staatsarchiv in Florenz) davon spricht, daß Julian zurück sei, so fiel die Reise in die erste Hälfte des Jahres 1488. Julian wurde in Neapel mit der größten Auszeichnung empfangen und reich beschenkt entlassen. Der Aufenthalt war auch insofern von Wichtigkeit, als er dort Gondi kennen lernte. Dieser kehrte nach dem Tode Ferdinands nach Florenz zurück und beauftragte Julian mit dem Bau des Gondihauses. Am 27. Februar 1488 erhielt er (wohl als Abschiedsgeschenk vom Herzog von Kalabrien) 100 Dukaten. — Von den Werken Sangallos in Neapel ist nichts vorhanden: das Schloß wurde nie gebaut, das Bild mit so vielen anderen Schätzen der Verkündigungskirche durch Brand vernichtet.

Peter Bofulko von Salern malte eine Altartafel für die im Jahre 1647 abgebrannte Martakapelle in Neapel (31. Dezember 1487) und verpflichtet sich unterm 15. Dezember 1503, dem Galeazzo Karacciolo eine Gottesmutter mit den hh. Sebastian und Rochus anzufertigen.

Ein Maler der Provinz war wohl Trojan Mauro, der am 31. Januar 1488 für ein Wappen über der Tür des königlichen Palastes zu Sarno und für eine Gottesmutter im Inneren mit einem Dukaten bezahlt wird.

Der Maler Bartel von Komo wird nur einmal in einem Geldgeschäft am 31. August 1492 erwähnt.

Ein besonderes Augenmerk verdienen auch die Orgelbauer, die oft zugleich die Maler der mit Flügeln geschlossenen Orgeln waren. So lieferte der Dominikaner Tomas Angelo von Kapua am 30. Juli eine Orgel für den König und am 22. Januar 1503 eine für die Magdalenen(Augustiner)kirche in Neapel mit Flügeln, innen mit Figuren, wie sie der König wünscht, außen wie die der Verkündigungskirche. Franz Cicino von Kajazzo (bei Kaserta) übernimmt die Bemalung einer Orgel für die Kirche der Beweinung in Neapel (17. Mai 1491); und am 2. März 1498 ein Altarbild für die Paulskirche in Neapel: in der Mitte die Gottesmutter, zur Rechten S. Peter, zur Linken S. Paul, beide von gleicher Höhe wie die Tafel, die 14 : 8 Palmen messen soll (3,64 : 2,08 m), mit Halbmond und Staffel mit geschnitzten und bemalten Figuren, die Abteilungen durch geschnitzte Pfeiler getrennt; das Ganze für 40 Dukaten. — Auch Alfons Daulo (D'Avolo, Alvaro?) malt und vergoldet eine Orgel für Ferola, die Johann della Musika gebaut hat. Am bekanntesten ist der Orgelbauer und Baumeister Johann-Franz Palma gen. Mormando geworden, der wie die ganze gleichnamige Künstlerfamilie auch als Maler vielseitig tätig war.

Unterm 31. Mai 1499 verpflichtet sich der Neapler Meister Vinzenz von Kapua, dem Meister Niklas Parscandola in Neapel eine $6^1/_2$ Palmen (1,63 m) große Leinwand mit einer hl. Maria-Magdalena zwischen dem hl. Peter-dem-Blutzeugen und dem hl. Sebastian zu malen.

Der Maler Andreas Serio erhält am 30. Januar 1497 vom Könige Tuch zu einem Anzuge.

Als Träger eines berühmten Namen sei Protasio Krivelli von Mailand vermerkt, der dem Johann Kossa von Neapel zum 1. Juni 1498 ein Altarbild für S. Peter-ad-Aram verspricht. Mit diesem Datum soll sich die 1,77 : 2,15 m messende Tafel auf dem Speicher des Museums befinden. Schulz gibt die Bezeichnung: PROTHASIUS DE CHRIBELLIS MEDIOLENSIS HOC OPUS PINXIT ANNO DNI · MCCCCLXXXXVI MEN · IUNII.

Ein anderer Lombarde, Kristof Scaccho von Verona, verpflichtet sich unterm 6. Februar 1499 für die Kapelle der Herzogin von Balzo in St. Johann-zu-Karbonara ein Altarblatt zu malen, auf dem sich die Gottesmutter zwischen dem Täufer und dem hl. Hieronimus, auf der Staffel andere Figuren befinden. Eine sehr schöne Verkündigung im Dome zu Fondi auf Goldgrund in hellem Tone, woneben einerseits S. Benedikt, anderseits ein hl. Mönch mit Stab und Kirche stehen, hat die Inschrift (Schulz):

CHRISTOPHORUS SCACCHO DE VERONA PINXIT HOC OPUS

Ein einziges Mal hören wir auch von Glasmalerei, indem sich Onofrio Scannapieco unterm 19. August 1496 dem Niklas Anton Mileto verpflichtet, für S. Restituta vier Glasfenster mit Heiligen und ebenso vier »Augen« (Rundfenster) zu malen. —

Wir schließen damit unsere Wanderung durch das 15. Jahrhundert. Es ist ein sehr reiches, buntes und stetig wechselndes Bild, das sich uns darbietet. Unstät wie das politische Leben Neapels verläuft auch die Geschichte seiner Kunst. Wieder geht ein Herrschergeschlecht zugrunde, das mit Alfons auch dieses Gemeinwesen zu einer hohen Entwicklung emporzuführen schien. Aber die Wurzeln waren nicht tief genug in den ewig unruhigen Boden Neapels gesenkt und lockerten sich sofort auf das Bedenklichste, als Alfons einem Bastard die Nachfolge verschrieb. So gab es zur Zeit der Aragonen wohl Künstler und Aufträge in Fülle, aber eine Überlieferung konnte sich wiederum nicht festsetzen, eine heimische Schule nicht bilden, die mit dem Norden hätte wetteifern können. Man lebte wie immer von der Hand in den Mund, und als das letzte selbständige Herrschergeschlecht Neapels zugrunde ging, da verschwindet mit ihm auch die Möglichkeit, eine wirklich bodenständige Kunstübung zu schaffen. Wohl gab es auch später noch Aufträge, namentlich als die Kirche auch in Neapel einen äußerlichen Glanz zu entfalten anfing, wie er weder vorher noch später jemals wieder erreicht worden ist; aber die Gelegenheit, eine neapolitanische Kunst zu gründen, war noch weit ungünstiger geworden; denn der starke Stützpunkt, den ein kunstliebendes Herrscherhaus oder ein kluges Gemeinwesen der Kunst zum Kristallieren zu bieten vermag, fehlte nun ganz; und als Neapel wieder einen selbständigen Herrscher erhielt, da zog zwar auch die Kunstpflege wieder ein, aber diese selbst hatte längst ihren Höhepunkt überschritten. So könnte man füglich eine Geschichte der Neapler Malerei mit dem Beginne der 1500 abschließen, wenn es nicht der Mühe lohnte, einen Blick auf die malerischen Leistungen der 1600 zu werfen, die von Manchen als ihre eigentliche Glanzzeit betrachtet wird. Ehe wir dazu übergehen, haben wir noch eines Kunstzweiges zu gedenken, der, von großer Bedeutung für die malerische Entwicklung im 14. und 15. Jahrhundert, am Hofe und in den Klöstern Neapels aufs eifrigste gepflegt wurde, der Buchmalerei. Freilich entgehen wir auch hier dem Geschicke nicht, viel mehr Namen als anschauliche Sachlichkeit zu bieten. Allein das Gebiet ist noch weniger erforscht, als alle die anderen neapolitanischer Kunstübung, und daher mag hier kurz ein Überblick der Neapler Buchmalerei in der Form einer Liste der urkundlich genannten Verlichter und Schreiber gegeben werden; auch der Schreiber zum Teil deshalb, weil sie manchmal als Buchmaler zugleich mit tätig waren[1]). Nicht besonders bemerkt zu werden braucht, was sich für die Buchmalerei im allgemeinen feststellen läßt, daß sich nämlich ihre internazionalen Erzeugnisse äußerst ungleich anlassen und daß oft in demselben Werke die Ausführung von handwerksmäßiger Nüchternheit und Unbeholfenheit bis zu wirklicher Kunst reicht.

---

1) Vgl. dazu unsere Bemerkung in der Vorrede S. 9

XXIII

Die Hauptsitze der Buchmalerei waren die Benediktinerklöster von Montekassino[1]) und Lakava. Künstler aus aller Herren Länder arbeiteten dort an der Abschrift und dem Buchschmuck nach den Regeln einer festen Überlieferung. Waren sie geschickt und von künstlerischem Empfinden beseelt, so ist das Ergebnis erfreulich: blieben sie, wie es oft genug der Fall ist, im Dilettantum befangen, so kann von Kunst keine Rede sein. Hieraus ergibt sich, daß wir neben ganz hervorragenden Leistungen auch sehr mittelmäßige Arbeiten finden. Aus der Frühzeit der Anjoinen stammt eine Handschrift der Pariser Nazionalbibliotek (Fonds latins 6912), die der Verlichter Bruder Johann von Montekassino anfertigte. Da der König Karl I darin mehrfach wiederkehrt, so kann man annehmen, daß der Mönch am Hofe in Neapel selbst tätig war. Seine Bilder sind keineswegs Meisterwerke, die Gestalten plump, die Köpfe dick: doch ist die Gruppierung natürlich und wahr, die Bewegung einfach, die Faltengebung ansprechend.

Eine große Reihe von Buchkünstlern, Schreibern und Verlichtern lernen wir unter Robert dem Weisen kennen. Wir geben sie der Reihe nach und schließen die nur als Buchschreiber genannten nicht aus, weil sie auch als Verlichter tätig gewesen sein können. Anderseits ist, da wir meist Namen ohne Werke oder umgekehrt diese ohne die Hersteller kennen lernen, nicht immer sicher festzustellen, ob der Verlichter wirklich Bildermaler war oder sich nur darauf beschränkte, die großen Buchstaben mit Mennig aufzulichten.

Unterm 10. Oktober 1310 erscheinen Stefan und Heinrich als Buchschreiber des Königs Robert.

Am 15. Oktober 1310 wird der Kapellan des Königs, Bruder Anton für ein Buch *De regimine principum* des Thomas von Aquino, das er für den König bemalt und eingebunden hat, bezahlt. Ebenso am 21. Oktober für das Buch des hl. Gregor des Großen *De moralibus in Job* (vielleicht n. 27 der Bibliotek Marias von Aragon, der Gemalin Alfons V in Madrid, deren Bestand 1458 aufgenommen wurde).

Unterm 4. Januar 1313 wird der Bruder Johannes de Exarcellis zuerst genannt. Er muß lange Zeit am Hofe Roberts tätig gewesen sein, ist der Vorsteher der königlichen Kapelle der Neuen Burg und Wahlbischof von Acerra, schreibt, verlichtet und bindet Bücher für den König; er wird noch in den Jahren 1335, 36, 38 und 40 genannt.

Am gleichen Tage finden wir auch Johann de Ypra (Ivrea in Piemont) als Buchschreiber des Königs zuerst erwähnt. Er kehrt am 2. Dezember 1334, 7. Februar 1335 (mit einem Buche über die Geschichte der Päpste), sowie am 17. Juli 1335

---

1) Aus der Zeit des berühmten Abtes Desiderius von Montekassino 1057 (Papst Viktor III seit 1086—87) stammen die beiden hübschen Handschriften der Nazionalbibliotek zu Neapel: ein Gebetbuch, VII E 43, und ein Märtirerbuch VIII C 4 (S. 15).

(Geschichte mit 36 Quaternen) wieder. (Ein anderer Benediktiner Johann von Ivrea war Abt von St. Bertin (1334), hatte den Beinamen des Langen und starb 1383).

Für das Jahr 1319 wird von den Schriftstellern ein Robert von Gondicur, »also ein Franzose«, als Buchschreiber angeführt; es ist aber wohl nur eine Verwechslung mit Robert Gondiner, der 1335 die Miete für das Haus erhält, in dem der König die Buchschreiber zusammen untergebracht hatte. Ein Ludwig de G. war 1378 Gonfalonier von Florenz.

Im August 1323 war Raimund von S. Germano vom Könige beauftragt worden, einige Bücher abzuschreiben.

1325 erscheint Bartel aus der vornehmen Familie der Guicciardini von Florenz als Geistlicher der Hofkapelle und Buchschreiber.

Am 26. Mai 1327 erhält der Schreiber Kambio 7 Gulden 31 Soldi 11 Denar (also florentinisches Geld) für ein Gebetbuch des Herzogs Karl von Kalabrien mit den »Stunden der hl. Jungfrau« und dem »Leiden des Herrn«, auch »verschiedenen Bildern, großen Buchstaben in Gold und anderen kleinen in verschiedenen Farben«, für Schrift, Einband, Verlichten. In dieser Summe sind auch 55 Soldi enthalten, die derselbe Kambio für ein anderes Büchlein mit dem Leiden Kristi erhielt, das für den Papst Johann XII (1316—34) bestimmt, also wohl ein Geschenk Karls von Kalabrien war. (Es dürfte sich in Rom finden.) Kambio ist nach alledem ein Verlichter aus Florenz, wo sich Karl um diese Zeit als Statthalter aufhielt. Der Name kehrt mehrfach wieder. Ein Mattäus Kambio ist für Perugia belegt. Für uns dürfte Jakob Kambio in Betracht kommen, der Verfertiger des prachtvollen gestickten Altarvorsatzes, der über das Spital der Neuen Marienkirche aus S. Marien-der-Engel ins archäologische Museum zu Florenz kam. Er hat die Inschrift IACOBUS CAMBIO DE FLORENTIA ME FECIT MCCC?VIII?, also entweder 1328 (9) oder 1338 (9). Mit diesem (und nicht mit dem am 5. Juni 1348 verstorbenen Schreiber Don Jacopo Brandini) dürfte der als Verlichter berühmte Don Jacopo Fiorentino des Vasari gleich sein, und derselbe Künstler wäre der Meister des Gebetbuches Karls, das jetzt in Wien ist[1]).

Am 23. März 1332 erhält der Schreiber Odetto eine Unze für die Anfertigung eines Buches (tabula) über die Geschichte vom Anfang der Welt, nämlich Adam und Eva mit ihrer Nachkommenschaft, Noah und seiner Sippe, wie auch der zwölf Kinder Israel. Ebenso der Schreiber Walter (Gualtieri) für die Anfertigung eines Buches über die Homilien des hl. Gregor d. G. und über Ezechiel. Da nun Johann

---

1) Hofbibliothek 1921. Blatt 240—44, 248—72. — Bei der Inschrift ISTORIA BEATI LUDOVICI CLARE MEMORIE DOMINI REGIS ROBERTI FRATRIS bezieht sich CLARE MEMORIE nicht auf (den erst 1343 gestorbenen) Robert, sondern auf (den schon 1272 gestorbenen und 1317 heiliggesprochenen) Ludwig von Tulus, seinen Bruder. Das Bild mit der Lilienkrone auf Blatt 218 soll sicherlich Robert sein: als Vorbild für Ludwig von Tulus diente Jottos Freske im hl. Kreuz, nicht Simon Martinis Krönung Roberts in der Lorenzerkirche zu Neapel.

von Ivrea Zahlung für das Schreiben des Buches und für Mennig zum Verlichten erhält, so scheinen Odetto und Walter hier nur die Buchbinder zu sein.

Am 5. Mai 1332 erhält Niklas von der Normandie (Normanno) für die Abschrift eines Bandes der Predigten, die der fromme Robert selbst verfaßte, 2 Unzen, während Janello sie ebenso wie andere Bücher einband. Unterm gleichen Datum erscheint als der Verlichter einer römischen Geschichte Bernabo.

Im Juli 1332 treffen wir auf den Abschreiber Johann von der Normandie (Normanno).

Am 1. Oktober 1332 erfolgt die Zahlung für die Abschrift der kanonischen Briefe des Augustinermönches Paul, eines Evangeliums, der Apostelgeschichte und des Ezechiel Gregors, die auch verlichtet und gebunden werden, vielleicht von dem eben genannten Bernabo.

Unterm 3. Oktober 1332 wird Niklas gen. »der Kleine« (piczulo) von Somma erwähnt, der ein Gebet- und ein Meßbuch für die königliche Kapelle abschreibt. Er war es auch wohl, der am 12. Oktober gezahlt wird für die Abschrift der Bücher *De apparatu Domini, De casibus disputatis* und *Summae questiones naturales.* Am gleichen Tage erfolgt Zahlung für Abschrift und Binden der Epistel Pauli und Miete für das Haus, »in dem die Schreiber der königlichen Bücher wohnen«.

Nur als Schreiber kommt der am 23. Dezember 1332 erwähnte Pasqualino in Betracht, der zehn Bücher des Titus Livius *De bello macedonico* schreibt, bindet und korrigiert und das Buch *»de Mirabilibus Magnicanis«* verlichtet.

Am 2. Dezember 1334 werden außer Johann von Ivrea als Buchschreiber Jakob von Bologna, Niklas »der Engländer« (Anglico), Taddäus der Lombarde (Lombardo) erwähnt. Ersterer ist auch als Verlichter bekannt und dürfte der Vater des berühmten Verlichters Niklas Jakob von Bologna sein, dessen zahlreichen Werke zwischen 1349 und 1399 datiert sind. »Er bezeichnet den Niedergang der großen bologneser Kunst der Buchmalerei, die Form an Stelle des Geistes« (Venturi). Niklas von England war Zisterzienser und wird auch am 7. Februar 1335 erwähnt, nämlich mit Wilhelm von der Provinz (Provenzale), mit dem zusammen er ein Werk des weiland Bruders Franz de Marrano († 1346 in Bologna), übersetzt von Azzelino von Rom, abschreibt.

Am 17. Juli 1335 wird der Buchschreiber Loffredo von S. Germano für die Abschrift einer alten Übersetzung das Galienus bezahlt, die Lukas von Spolet ebenso wie ein aus dem Griechischen ins Lateinische übersetztes Buch vom Recht verlichtet. Ein ungenannter Meister verlichtet, bindet und korrigiert auch ein Buch »des Bischofs von Ravenna« (des Venezianers Franz Micheli, der 1333—42 B. von Ravenna war?).

Im November 1335 erhalten ungenannte Schreiber Geld für die Abschrift von Büchern über Allegorien des alten und neuen Testamentes (wohl einer Bible historiée,

der in Paris, Bibl. nat. 9561 entsprechend), *De fructibus penitentiae, De illustribus viris* [Petrarkas?].

Unterm 4. Januar 1336 wird ein Buchschreiber Peter von England (Anglico) erwähnt, doch ist das vielleicht eine Vornamen-Verwechslung mit dem nachfolgenden Papierhändler Niklas von Kalabrien, so daß wir es auch hier mit dem oben genannten Niklas von England zu tun hätten.

Am 24. Januar 1336 bezahlt man Pergament, um ein Buch *De mirabilibus magni canis* abzuschreiben, das von Pasqualino (s. oben) verlichtet wird.

Am 29. Oktober desselben Jahres erfolgt eine Gehaltszahlung an den Buchschreiber Walter (Gualtieri) von Atessa, unter dem wohl der oben genannte Walter zu verstehen ist.

Am 30. April 1337 begegnen wir wieder einem Abschreiber der Predigten des Königs namens Serafino, und für Abschrift und Binden gewisser »Geschichten«, Predigten, Werke Galiens, Augustins, Senekas, Andreas von Isernia (eines Neapler Rechtsgelehrten, † 1353) werden am 14. August 1341 an Ungenannte Zahlungen gemacht.

Unbekannten Datums ist auch das Loblied, das der Grammatiker Convenevole von Prato (Britt. Mus. reg. 6, E. IX) auf und für den König Robert macht und mit allegorischen und mitologischen Darstellungen schmückt. Das Urteil darüber schwankt: die Einen finden darin »edle Motive und fein belebte Köpfe« (Woltmann und Wöhrmann), die Anderen »wertlose Dilettantenarbeit und marionettenhafte Gestalten« (Venturi).

»Eine Handschrift in der Nazionalbibliothek zu Neapel, des Boethius' *Aritmetica* und *Musica,* enthält nur drei Bilder zwischen den beiden Schriften, aber das zweite gehört zu den besten Leistungen italienischer Miniirkunst. Bei feiner Sentimentalität des Ausdrucks, zart gebogenen Körpern voll Grazie der Bewegung, kleinem Munde und wenig geöffneten Augen steht diese Arbeit der Schule von Siena näher als der florentinischen« (Woltmann und Wöhrmann).

Unbekannt bleibt auch ein Neapler Buchmaler der Zeit Johannas I, den wir schon bei der Besprechung der Inkoronatabilder erwähnten. Neuerdings hat man aus ihm einen ziemlich bedeutenden Mann gemacht und ihm aus stilistischen Gründen eine ganze Anzahl von Arbeiten zugewiesen, die wohl eher einer Werkstatt zukommen. Zunächst die Satzung des Ordens vom Heiligen Geiste oder Knotens (nach dem Ordenszeichen), den Ludwig von Tarent am Pfingsten zum Andenken an seine Krönung stiftete (1353; Paris, Naz. Bibl. 4274). Aus inneren Gründen kann man dafür die Zeit zwischen 1353 und 1362 festsetzen, ja auch diese Spanne auf 1353 bis 1356 verringern. Ausgezeichnet ist die Satzung dadurch, daß alle jugendlichen Personen darin hellblondes, strohfarbenes Haar zeigen, während gewöhnlich das Haar der Verlichter rötlich, braun oder dunkel gehalten ist. Die Hauptfigur ist stets Ludwig von Tarent. — Stilistisch stimmt damit ganz gut die bald darauf entstandene Hamiltonbibel des Magister Johannes in Berlin, der, wie wir S. 53 bemerkten, die Fresken der Inkoronata zum Vorbilde nahm; ferner die vatikanische Bibel (Lat.

3550), einige Blätter eines *Breviarium franciscanum* in Madrid (N. C. 68), ein Meßbuch der Stadtbibliotek zu Avignon (N. 158) mit dem Wappen des Niklas Rickardi de' Rickardini in Neapel († 1368) — goldener Luchs in rotem und grüne Palme in silbernem Felde —, endlich der Göttlichen Komödie im Brittischen Museum (Add. 19587). Von einem Schüler rührt außerdem eine Handschrift König Meliadus ebendort her. Der gleichen Zeit entstammt die für Filipp oder Robert von Anjou verlichtete Vulgata (The Burlington Fine Arts Club. Exh. 1908. Nr. 175. Tafel 118). Als Wappen findet sich das der Anjoinen mit dem der Courtenay gekreuzt: Es wurde von den Söhnen Filipps von Tarent und Katarinens von Valois (deren Mutter eine Katarine von Courtenay war), Robert († 1364) und Filipp II († 1328?) geführt.

Auch eine Bibel zu Wien (Hofbibl. 1191) hat Anklänge an die besprochenen Werke; die meisten Bilder sind aber erst vom Ende der 1300.

In der Landesbibliotek zu Kassel bewahrt man eine Handschrift des *Filocolo* des Boccaz auf, die wohl einen Neapler Verlichter aus der Zeit Roberts zum Urheber haben dürfte. Sie trägt ein Wappen: Rot und Silber gespalten, zur Seite ein I und ein gekröntes O. Boccaz schrieb seinen Roman zwischen 1338 und 1340, und über die Bilder heißt es: »Selten treffen wir eine künstlerische Darstellung an, die das höfische Leben der Gesellschaft der 1400, den verfeinerten Glanz, den die Anjoinen aus ihrer Heimat in unseren Süden herüberbrachten, wo er tiefe und starke Wurzeln schlagen sollte, mit größerer Lebendigkeit darstellt« (P. d'Ancona). —

In den Wirren, die unter Ladislaus und namentlich unter Johanna II immer stürmischer werden, ist für die beschaulichste aller Künste, die Buchmalerei wenig Muße vorhanden. Zwar wird auch einmal ein Buchmaler des Ladislaus erwähnt, aber erst mit König Renat und dann besonders mit Alfons nimmt auch diese Kunst einen neuen Aufschwung. Alfons' Bibliotek war glänzend, und unter seinen Nachfolgern sind uns eine ganze Anzahl von Namen und Werken von Verlichtern bekannt. Freilich gelingt es auch hier nicht, sie in wohlbegrenzte Gruppen zusammenzuschließen. Mehr noch als alle andere Malerei war diese in den internazional bevölkerten Klöstern großgezogene Kunst jeweilig mit den verschiedenartigsten Bestandteilen durchsetzt. Man hat auch hier eine neapolitanisch beeinflußte Schule angenommen: aber sie in bestimmten Umrissen festzulegen, ist unmöglich. Und was man mit dem neapolitanisch-florentinischem Stil der namentlich in der Bibliotek der (1867 aufgehobenen) Teatiner befindlichen schönen Miniaturen so bezeichnet, gehört dem Florentiner Verlichter Sinibaldi, wie sich aus der Anführung seines Namens am Schlusse eines der Schriftbände ergibt.

König Alfons hatte ein sorgfältig geregeltes Bibliotekwesen. Eine Schar von Schreibern und Buchbindern war in regelmäßigem Dienste angestellt und ist in den Rechnungsbüchern von den eigentlichen Verlichtern zu unterscheiden, wenn sich auch bei einer so hohen Bezahlung wie 33 Dukaten an Virgil Visoleu vermuten läßt, daß es sich bei der Abschrift eines einzigen Werkes *Les Gestes* auch mit um Buch-

schmuck wird gehandelt haben[1]). Wir lassen daher nun die Schreiber und ihre Werke, deren Aufzählung man bei Minieri-Riccio und Filangieri findet, beiseite und beschäftigen uns nur mehr mit den Verlichtern. Aus Alfons Regierung sind uns nur zwei bekannt: Alfons von Cordova oder Cardona und Niklas Rubikano.

Von ersterem wissen wir nur, daß er ein beträchtliches Jahresgehalt bezog, das dem des Niklas Rubikano gleich war.

Sehr zahlreich sind dagegen die Angaben über Niklas Rubikano, der auch Cola Ribicano, Rapicano, Rabicano gelesen wird und einen Sohn oder Enkel Nardo R. hatte, der ebenfalls Verlichter war, wie auch der älteste Sohn Filipp, dem am 14. Oktober 1488 nach dem Tode des Vaters dessen letzte Arbeit bezahlt wurde. Er stammte aus Amantea, einer durch ihre Anhänglichkeit an die Aragonesen berühmten Stadt in Kalabrien, die Karl VIII und Ludwig XII mutigen Widerstand leistete. Alfons zahlt ihm am 11. Dezember 1451, am 9. Oktober 1455 und im Mai 1456 verschiedene Bücher mit Miniaturen. — Als Schreiber und Verlichter im Dienste des Königs wird von Filangieri unter der Jahreszahl 1455 noch der Genuese Johann Lilione de Cappella angeführt.

Unter Ferdinand I werden folgende Daten angegeben[2]):

21. November 1465 Zahlung für ein Buch Siro und der Wappenschmuck in dem Buche *De laude nuptiarum.* 24. Oktober 1467 Verlichten des von dem Dominikaner Dominik de Modo abgeschriebenen Antifonars für Weihnacht und die Karwoche. 5. Dezember 1467 Verlichten eines Meßbuches mit dem Wappen des Königs. 9. Juni (Mai?) 1468 Großes Meßbuch für die königliche Kapelle. 23. November 1468 Gesangbuch. 23. Februar 1469 Verlichten eines großen von Otto Quarto geschriebenen Heiligenantifonars, das Karl VIII 1495 nach Paris verschleppte. 12. August 1469 ein gleichfalls von Otto geschriebenes Ferial für die königliche Kapelle.

Widersprechend sind die Daten über die Verlichtung eines Plinius durch

---

1) Am 18. März 1456. Diese Vermutung bestätigt sich, wenn man dem seltsamen Namen nachgeht. Visoleu ist Vislaus, d. h. Wenzeslaus. Ein Venceslau di Boemia schrieb im Dienste Ferdinands 1480—93 eine ganze Reihe von Werken des Tomas von Aquino in gotischen Buchstaben ab. Dies wird aber wieder derselbe Mann sein, der als Schreiber und Verlichter eines Märtirerbuches von Montekassino April 1480 sich nennt Venceslaus Crispus natione magis quam religione bohemus (Tomas v. Aquino im Gegensatz zu Huß!). Er führt in einer HS. der Bibliotek von Louviers den Beinamen Slagenverdiensis, was auf Schlackenwert bei Karlsbad als seine Heimat weist. Sein guter deutscher Name wäre also Wenzeslaus Kraus gewesen. Man weiß ja, aus dem Beispiele Martin Schongauers und anderer, welch wunderbare Wandlungen ein Eigenname in dieser Zeit der Latinisierung und Verwelschung durchzumachen hatte. (So birgt auch der Schreiber Ottone Quarto d'Alemagna, 1466—74, vgl. unten, vermutlich eine Form wie Otto von Pfirdt im Elsaß oder von Fürth, oder ähnliches in sich).

2) Sie beruhen auf Minieri-Riccio, Barone und Filangieri, sind aber, weil sich hie und da widersprechend, nicht unbedingt zuverlässig und bedürfen der Nachprüfung durch die Urkunden.

Rubicano: er erhält dafür Zahlungen am 8. Januar 1469, 12. Januar 1470, 15. Dezember 1470, 6. November 1471, 27. Januar 1472. 6. November 1471 malt er die Bildnisse des Königs, des Alfons von Kalabrien, sowie verschiedener Kaiser und andere Köpfe nach dem Leben in ein Buch des venezianischen Schriftstellers Andreas Contrario *De represencio* usw. (?). 29. Januar 1471 verlichtet er ein Buch über die Wirkung von 23 Bädern in zwei Büchern und erhält für jedes Bad 2 Tari 10 Gran; ferner ein Antifonar für die k. Kapelle. 27. Januar 1472 Gebetbuch für die Herzogin von Termoli. 10. April 1472 einen von Johann Marko geschriebenen Eusebius und die von demselben Schreiber hergestellten Briefe des Cicero. 13. Oktober 1473 die Briefe des Apostels Paul. 30. Oktober 1473 verlichtet er das Buch des Bischofs Zäsar Gaetano von Milet *De separatione matrimonii,* das Ferdinand bei Gelegenheit des Besuches seiner Tochter Eleonore in Rom 1473 dem Papste Sixt IV überreichen ließ; ferner einen Plutarch, ein Titelbild zu Plinius, ein Buch des Franz Barbero (Barbaro † Venedig 1454) *De re uxoria,* ein anderes des Venezianers Hermolaus Barbaro († 1471), ein gedrucktes Buch *Della morte,* für Lo Zoppo, das Buch des Lorenz Valla *Le eleganze della lingua latina* und eine Oratio an den Herzog von Ferrara *De laudibus* mit einem Titelblatt und drei Geschichten des Herkules in Anspielung auf den Herzog. 22. Januar 1474 einen Strabo, ein Gebetbuch für den König, ein Falkenjagdbuch. 26. März 1474 einen Quintilian, für dessen Abschrift am 2. Oktober 1473 Hippolit von Siena 40 Dukaten erhalten hatte. 1. April 1474 ein Buch *De vitis patrum.* 30. April 1481 ein Buch des Puogio [?] *Contra Judeos* und zwei andere mit Blumen, Tieren und Engelchen. 4. Juli 1481 ähnliche Arbeiten. 14. Oktober 1488 ist Niklas Rubikano tot, denn sein Sohn erhält die Bezahlung für seine letzte Arbeit, das Verlichten des Scoto, *Sopra le sentencie,* mit Wappen, Blumen, Tieren und Engelchen. Von Nardo Rubicano besitzen wir die schönen Miniaturen zu dem Werke des Junian Maio (*De Maiestate*) vom Jahre 1493, das sich in der Nazionalbibliotek zu Paris (MS. ital. 1711) befindet. Es ist eine Lobgeschichte der Taten Ferdinands, der das Werk von seinem Hofschreiber Mattäus de Russis abschreiben und von Nardo verlichten ließ. Die Bildchen sind unglaublich sauber ausgeführt, sehr farbig, ohne besondere künstlerische Eigenschaften zu verraten. Sie bilden ein »kleines Epos der Taten und Tugenden des Königs Ferdinand von dem Gesichtspunkte seiner imponierenden Majestas aus« und verdienten eine Veröffentlichung.

Wir sind mit ihm bereits tief in die Zeit Ferdinands I eingedrungen. Außer zwanzig Schreibern sind unter ihm fast ebenso viele Verlichter beschäftigt: fügt man noch die Zahl der in den größeren Klöstern zweifellos vorhandenen Buchmaler hinzu, so hat sich offenbar eine reiche Tätigkeit auf diesem Gebiete in Neapel entwickeln können. Wir lernten bereits den Maler Arkuzzo kennen: am 16. Juni 1470 wird er auch als Verlichter erwähnt, indem er auf Pergament in Gold und Blau eine Gottesmutter mit dem Kristkind auf dem Schoße ausführt.

Der bedeutendste scheint ein Deutscher Johannes mit dem Beinamen Tede-

schino, Todischino, Todisco gewesen zu sein, von dem der alte Summonte mit Begeisterung als Maler und Mensch folgendermaßen spricht: »In der Kunst des Verlichtens haben wir hier noch in unserer Zeit einen hervorragenden Künstler gehabt, Joan Todeschino, einen Mann, der ebenso bedeutend in seiner Kunst wie in seinem Leben fromm war. Joan war der Sohn eines Deutschen und wurde in der Lombardei geboren; bis an sein Lebensende lebte er lange in Neapel. Anfangs hielt er es mit der flandrischen Art, später warf er sich ganz auf die Nachahmung der Werke des Gasparo Romano, der die antike Art befolgte. Auf diese Weise gelangte unser Todeschino zu seiner außerordentlichen Höhe. Freilich wurde ihm das nicht eben schwer, denn neben seiner geistigen Begabung entwickelte er bei seiner Malerei die höchste Geduld. So konnte er ein rundes Stück Papier nehmen, das nicht größer war als ein venezianischer Taler,[1]) und darauf malen und zeichnen einen ganzen Monat und länger. Es gibt von ihm viele Arbeiten in unserer Stadt.« Als Verlichter des Königs erhielt dieser Johannes unterm 31. Januar 1488 einen Abschlag auf sein Gehalt, das sich wie das des Cordova und Rubikano auf etwa 10 Dukaten im Monat belief. Die einzelnen Arbeiten wurden außerdem noch besonders gezahlt. Aus dem Jahre 1489 haben wir eine weitere Gehaltszahlung, ebenso aus dem Jahre 1492. Ein von ihm verlichtetes Buch vermachte er dem Dominikanerkloster, dem er auch sonst nahe gestanden haben muß, denn bei einem Bauvertrage vom 30. Januar 1500 zwischen dem Prior des Klosters und Baumeistern von Lakava ist er als Zeuge unterzeichnet. Das Buch befindet sich in der Nazionalbibliotek (XIII. A. 18), zeigt indes nur einen großen verlichteten Anfangsbuchstaben.

Mit Johannes wird ein anderer deutscher Verlichter zu einer Person vereinigt, der ebenfalls im Dienste Ferdinands stand, Joachim de Gigantibus. So nennt er sich in einem Schriftbuch der Pariser Nazionalbibl. (Ms. lat. 12946) mit der Fortsetzung GERMANICUS ROTENBURGA ORIUNDUS FERDINANDI REGIS LIBRARIUS ET MINIATOR (TRANQUILLE TRANSCRIPSIT ET MINIAVIT) 1476. In der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1908 in London war ein für Sixt IV. bestimmter Psalter des hl. Hieronimus mit dem Gebet des hl. Augustin usw. (Nr. 192, Tafel 126) ausgestellt, das am Schlusse mit violetten Buchstaben die Bemerkung trug: IOACHINUS DE GIGATIBUS ROTEMBURGEN PROPRIA MANU EXSCRIPSIT ET DEPINXIT DIE X JULII MCCCCLXXXI und im Katalog (S. 95) so beschrieben: »Zwei ganzseitige Umrahmungen mit Weißem-Wein-Muster, in der vorderen das Wappen Sixts IV, in der zweiten die ersten 14 Verse des Johannes-Evangeliums in einem Kreise von weniger als halbzölligem Durchmesser; acht große Anfangsbuchstaben usw. Die ersten drei Seiten sind ganz in goldenen, blauen und roten Majuskeln geschrieben. Das Frontispiz dieses Buches mit einer Miniatur des hl. Hieronimus in der Wüste und einem Bildnis des Papstes im Rahmen befindet sich jetzt im Viktoria und Albert-Museum.«

1) »Marcello«, d. i. ein von dem Dogen Niklas Marcello 1473 zuerst geprägtes Geldstück im Werte einer halben Lire.

Demselben Verlichter wird auch ein für Auxias Despuig (der 1458 Erzbischof von Monreale, 1473 Kardinal wurde und 1483 in Rom starb) bestimmtes Buch des Ferdinand von Kordova *De consultandi ratione* gegeben, da es die gleiche Umrahmung mit Weißem-Wein-Muster, Amorinen, Kaninchen, Papageien usw. zeigt, wie sie Joachim liebt, am unteren Rande das Wappen des Besitzers. Das Buch war ebenfalls in London 1908 ausgestellt (Nr. 191, S. 95). — Dieser »Deutsche« ist seinerseits gleich dem Joachim von Deutschland, der als Verlichter der königlichen Bibliotek am 28. März 1471 vom Könige 10 Dukaten zum Geschenk erhält. Am 1. April dieses Jahres wird er mit dem üblichen Monatsgehalt von etwa 10 Duk. angestellt und verlichtet mehre Bücher, wofür er am 7. September 1 Unze Ultramarin und 200 feine geschlagene Goldblättchen erhält. Im folgenden Jahre schreibt und verlichtet er Bessarions († 19. Nov. 1472) *In defensione Platonis* und erhält für den Anfang 10 Duk., für den Abschluß am 9. November 1473 die gleiche Summe. In dasselbe Jahr fällt ein Plutarch. Am 5. November erscheint er als Meister Gioacchino de Giovanni und erhält für ein Titelblatt zum Plutarch 10 Dukaten. Auch Niklas Rubikano bekommt einen Dukaten, weil er an diesem Titelblatt »alcune pitture« gemacht hat. Hier sind also beide Namen Joachim, der Sohn des Johannes vereinigt (was umgekehrt zu lesen sein dürfte). Der Giovanni de Gigante, der im folgenden Jahre am 16. April 27 Dukaten für einen Plutarch und »für den zweiten Band des Plinius und die Verse des Ovid« erhält, ist niemand anders als der Joachim de Gigantibus, der 1476 die Pariser Hs. usw. verfertigte, so daß man sich allerdings der Vermutung nicht entziehen kann, unter beiden verberge sich der Joan Tedescho des Summonte, der dann freilich nicht aus der Lombardei, sondern aus Rotenburg an der Tauber stammte. Der Beiname »de Gigante« oder »de Gigantibus« würde auf das kaum 50 Kilometer südlich von Rotenburg sich dehnende Ries mit dem berühmten Minoritenkloster Maihingen weisen, in dem er seine Kunst erlernt haben mochte. Von jeher sind die Mönche die Träger der internazionalen Kunstbewegungen des Mittelalters, und die Malerei blühte im benachbarten Nördlingen, wo seit der Mitte der 1400 der treffliche Meister Friedrich Herle wirkte, ein Mann, der ja sein Meisterrecht anfangs der 60er Jahre in Rotenburg erwarb. So spinnt in überraschender Weise auch die deutsche Kunst ihre Fäden nach Neapel hinüber und schlägt sie in das bunte Gewebe ein, das wir dort im 15. Jahrhundert kennen lernten[1]). — Hier ist auch der Johann Justo ebenfalls mit dem Beinamen Todesco zu erwähnen, von dem schon oben die Rede war. Am 13. April 1469 erhält Johan de Justo, der Sohn des Unterkastellans des Vinzenzturmes der Neuen Burg, eines wichtigen Postens, namens Giusto di Basileo (Justus von Basel?) durch die Bank der Strozzi in Flandern, wohin er geschickt ist, um das Malen zu erlernen, auf Befehl des Königs 22 Dukaten. Die Notiz wird durch

1) Zwei von Schulz (III, 186) beschriebene Bilder im Besitze des Pianofortebauers Molitor in Neapel, die er der Schule des Wohlgemuth gibt, einen Pilatus Kristus den Juden vorstellend und eine Kreuzabnahme, habe ich in Neapel nicht mehr gefunden.

eine andere vom 20. Januar 1470 vervollständigt, laut der der König ihm nach Brugge für seinen Unterhalt und »per ella Berthomen« (?) einen Wechsel von 34 Dukaten ausstellt. Wir erfahren nicht, wie lange er in Brügge blieb. Am 18. November 1480 erhält er eine Elle feiner holländischer Leinwand, um ein »pappamondo« zu machen[1]). Dann scheint er sich auf den Buchdruck geworfen zu haben, der in Neapel heimisch geworden war, seitdem Ferdinand den Sixt Riessinger aus Straßburg im Jahre 1471 nach Neapel berufen hatte. Denn unterm 19. Dezember 1481 mietet er von Dominik Karrafa eine Druckmaschine von 120 Pfund Gewicht, wogegen er die seinige von nur 112 Pfund drangab[2]). Am 24. Januar 1492 ist er noch am Leben, da er als »Giusto Pittore« einige Bilder des Richard Quartararo (s. unten) in der Neuen Burg abschätzt. Daß Just und Johann Just eine Person und Johann nicht etwa der Sohn des Just ist, erscheint wahrscheinlich; der Johann Just Tedesco wird sich zum Unterschiede von dem Johann Joachim Tedesco eben Just genannt haben, wie jener sich Joachim Tedesco (aus dem Ries) nannte. Von seinen Werken wissen wir nichts. Es ist eine müßige Vermutung, ihn mit den »flandrisch-neapolitanischen« Machwerken des Museums in Verbindung zu bringen.

Vollständig dunkel ist auch jener von Summonte erwähnte Gasparo Romano, wie alles, was er damit im Zusammenhange berichtet. »Von Gasparo Romano können wir folgendes als gesichert ansehen: er verlichtete den sehr schönen Plinius (vielleicht war es der für Piko della Mirandola geschriebene, der bei den Jesuaten war) im Besitze des erlauchten Kardinals Johann von Aragon, des Sohnes Ferdinands I. Dieser Plinius ist wegen des Titelblattes jedes Buches so ausgezeichnet, wie man nur wünschen kann. Unter anderem befindet sich dort die Natur mit allem, was darum und daran ist, eine gute Arbeit nach den Angaben des gelehrten Herrn Luzio Phosphoro, wie man sie selten sieht. Sie stellt nach antiker Auffassung eine wunderbar schöne sitzende Frau dar, die vor dem Busen eine Weltkugel hält, auf die sie aus den Brüsten Milch spritzt. Dieser Plinius, der nach Ansicht der Kenner ein herrliches Werk war, wurde mit andern wertvollen Büchern des Königs in den Unruhen des Reiches an Florentiner Kaufleute verpfändet[3]). Seitdem weiß man nichts mehr

1) Nach dem Vorbilde eines Weltbildes, das Fazio (Vir. ill. 1745, 46) dem van Eick zuschreibt; »Ejus est Mundi comprehensio orbiculari forma, quam Philippo Belgarum principi pinxit, quo nullum consummatius opus nostra aetate factum putatur, in quo non solum loca situsque regionum, sed etiam locorum distantis metiendo dignoscas.«

2) Es handelt sich um Blockbücher. Der gebrauchte Ausdruck »litera« heißt buchstäblich Briefdruck.

3) Am 19. Januar 1481 verpfändete der König eine Menge von Schmucksachen und Büchern, deren Liste erhalten ist (De Martini), an den Bankbesitzer Baptist Pandolfini von Florenz, um das Geld für den Feldzug gegen die in Apulier eingedrungenen Turken zusammen zu bringen. Übrigens nahm man Geld, wo man es bekam, ja der fürstliche Auftraggeber wandte sich wohl auch an den Künstler: Für einen Vorschuß, den er dem Könige gemacht hatte, liefert Wilhelm Monako ein ihm dafur verpfändetes Buch wieder in der Bibliotek ab. Franz Laurana mußte dagegen erst das seinem Gönner de Griffis in Partanna geliehene Geld einklagen.

davon. Böse erging es auch seinem armen Verfertiger Kaspar, der bei der Fruchtbarkeit seiner Begabung und nicht zufrieden mit der einen Siegespalme, sich der Baukunst widmete und bei einer Arbeit im Hause des Kardinals von San Giorgio [Rafael-Galeotto Riario Sansoni], der vor wenigen Jahren [7. oder 9. Juli 1521 in Neapel] starb, vom Gerüste fiel und tot blieb.« Der Plinius des Johann von Aragon befindet sich heute in der Universitätsbibliotek zu Valenzia. Von Kaspar Romano weiß man nichts, und unter Luzio mit dem Spitznamen Fosforo mag sich der gelehrte Luzio Innocenzo oder der Grammatiker Luzio Skoppa verstecken, gegen den Sannazaro ein bissiges Epigramm schrieb.

Johann Mark Cinico von Parma, auch zu Cimino verlesen und sich oft nur Johann Mark nennend ist zugleich Schreiber und Verlichter und erhält das übliche Gehalt von etwa 10 Dukaten monatlich. Die von ihm verlichteten Werke sind folgende: 31. Juli 1465 ein schöner Plinius in der Nazionalbibliotek zu Neapel (V. A. 3, in Palermo geschrieben in 120 Tagen). Auf dem letzten Blatte findet sich die Bemerkung: JOHANNES MARCUS CLARISSIMI ET VIRTUTE ET NOBILITATE VIRI PETRI STROZAE FLORENTINI DISCIPULUS MARCIQUE ROTAE MAGNI VIRI EQUIDEM FLORENTINI AMANTISSIMUS PARMAE ORIUNDUS PRAESTANTISSIMO LIBERALITATE VIRO DOMINO GHERARDO SICULI REGNI PROTONOTARIO BENEMERITO IN XX AC CENTUM DIES JUVANTE DEO TRANQUILLE TRANSCRIPSIT. Darunter in kleinen Buchstaben: PANORMI ANNI SALUTIS 1465 ULTIMA JULII. VALEAS QUI LEGIS MARCIQUE ROTAE MEMINERIS OBSECRO. — 3. Dezember 1472 einen Festkalender. 18. November 1472 eine Totenmesse, Sieben Psalmen und eine Marienmesse. 9. Dezember 1472 ein Missale. 3. März 1474 ein Arzneibuch für Falken und ein anderes für Pferde und Menschen. 21. Juni 1488 eine Pferdekunde und zwei »*Consulte*« von Silvester Galeotta und König Ferdinand als Geschenk für den Herzog von Burbon. März 1491 Sallust, *de bello jugurtino*, Katilina und Fazio. 6. April 1491 ein Buch des Franz Galeota, neapolitanischen Dichters. 27. April 1491 ein Buch *Lo exiciale* mit den Bildern aller eines gewaltsamen Todes gestorbenen Fürsten, zu Beginn ein Blatt mit Kain und Abel. 28. Januar 1492 ein Buch über den Orden der Stola als Geschenk für den Grafen von Alife. 20. Juni 1492 ein gleiches als Geschenk für Herrn Ambrosius, den Gesandten des Königs von Polen, den Ferdinand zum Ritter der Stola gemacht hatte. 6. Februar 1492 ein Kruzifix mit allen »*misterij dela Sacra Scriptura*« und ein Gebetbuch für den König. 23. Juni 1492 die Briefe des Königs Alfons.

[Ber] Nardino de Sardis verlichtet 27. Oktober 1488 ein Buch *La Catena aurea* und das erste Buch von Bonaventuras *Delle Sentenze,* 11. Juni 1491 *Explanacio de Aquino sopra le epistole de Sanpaolo,* 7. August 1492 und 1. Dezember verschiedene Arbeiten.

Andreas von Kastellammare verlichtet im Juni 1491 ein Meßbuch für den König.

Kristof Magorana, Majorana erhalt am 17. Oktober 1480 Kleidungsstücke im Werte von 13 Duk. und verlichtet am 20. Februar 1481 verschiedene Bücher. 21. Februar 1482 Gebetbuch und *Oratio* mit dem Wappen des Herzogs von Kalabrien. 30. September ein Buch *Le croniche di Napoli*, abgeschrieben von Johann-Rainald Menio[1]). Juni 1491 ein *Vesperala* für den König; 20. Oktober 1492 ein wertvolles Meßbuch für den König. —

Ein mit ihm vielleicht gleicher Mariano von Neapel (oder Marian Volpe?) am 21. Oktober 1489 eine Profezia des *Johazzino* (Gioacchino de Flora.)

Felix Matteo, Mazzeo oder auch Matteo Felice: 21. März (11.—25. Februar) 1491 Psalter, S. Tomas von Aquino über die Epistel S. Pauls an die Galater, über das Evangelium Johannis und über das Evangelium Lukas; 7. (4.) August 1492 Moral des hl. Gregor, S. Tomas über Isaias, über die Epistel S. Pauls, ein Buch des Alessandro de' Alessandri, alles nur Titelblätter, auf denen sich stets der hl. Tomas beim Studieren und ein zwischen Engeln angebrachtes Wappen der Aragon befand. Dieselbe Anordnung zeigt schon ein Band des hl. Tomas von Petrus Burdegalensis, 4. September 1484 (Peter Bordigallo? Dominik B. und Egidiole B. sind Geschichtsschreiber in Kremona, ersterer 1449—1527, letzterer um 1390), das sich mit dem Wappen des Kardinals Johann von Aragon in der NB. (VII. B. 4) befindet. 1. Dezember 1492 S. Tomas über Aristoteles und über Plato. 4. März 1493 die Teologie des Plato[2]). —

Hieronimus Ormino von Trani verlichtet am 14. Juli 1491 ein Graduale für die Bücherei der Dominikanerkirche in Neapel und unterrichtet vom 4. Mai 1495 ab das Söhnchen des Bildhauers Antonin von Massa im Lesen und Schreiben.

Marian Volpe von Neapel 21. März 1491 Psalter des Königs.

[Leo] Nardo Rubikano (s. Niklas R.) 20. Januar 1491 Gebetbuch zum persönlichen Gebrauch des Königs, 18. September 1492 verschiedene Bücher, 2. April 1493 Titelblatt und Bilder für das Buch des Julian de Maggio zum Lobe des Königs (S. 166).

Anton Scariglia, ein Verwandter des Bibliotekars und Schreibers Baltasar S. 17. November 1492 den letzten Band des Werkes des Niklas de Lira (Nicolas de Neuve-Lyre? Franziskaner † Paris 1340); Pontans *Despia* und ein Pferdearzneibuch.

Julian Ferillo schreibt und verlichtet 19. Dezember 1492 ein Meßmusik- und ein Gesangbuch.

Vinzenz Storiale verlichtet 1493 im März die großen Buchstaben der Teologie Platos.

---

1) Von ihm in der NB. (V. A. 5) ein Schriftbuch mit Werken des Columella, Palladino, Cato und Varro vom Jahre 1488.

2) Es wird zu untersuchen sein, ob dieser Matteo gleichbedeutend ist mit dem Matteo von Terranova, von dem das Kloster von Montekassino ein Korbuch mit drei großen, ganze Seiten füllenden Buchstaben (Abendmal, Kristus vor Pilatus und Grab Kristi — ausgestellt 1877. Nr. 20 des Katal.) besitzt.

Diesen zahlreichen wesenlosen Namen steht ein Werk gegenüber, an dem sich zwei Jahrhunderte von Miniatoren versucht haben, deren Namen wir wieder nicht kennen: es ist das im Staatsarchiv aufbewahrte Buch von S. Marta, das die hohen Mitglieder der von der Königin Margarete gegründeten Disziplin der hl. Marta mit ihren Wappen gibt, das erste vom Jahre 1400, das letzte von 1600. Unter den ersten finden wir die Wappen des Königs Renat und seiner Gemalin Isabella, sowie seiner Familie. Die künstlerisch besten gehören der Zeit der Aragonen an, darunter wären einige vielleicht für Rubikano in Anspruch zu nehmen; andere zeigen deutschen Karakter. Bemerkenswert ist das Wappen des Arnaldus Sans, des Schloßhauptmannes der Neuen Burg, der 1439 der Disziplin beitrat. Ein grüner und ein roter Engel, ersterer mit roten, letzterer mit grünen Flügeln halten das Wappenschild — einen violetten Flügel auf silbernem Grunde. Diese Engel sind durch ihre wie Sonnenstrahlen weit abstehende Haartracht ausgezeichnet, während das Haar auf dem Scheitel ganz schlicht aufliegt. Auch die Faltengebung, die Goldtöne des Haares und der feine reiche Schmuck an Gürtel, Einfassung usw. ist von nordischer Zierlichkeit, und die Engel erinnern unmittelbar an die Schule von Eicks.

Das Meßbuch der NB. (I. B. 29) mit dem Wappen der Familie Gonzaga (nach 1433 so verliehen) hat dieselbe Art der Auflichtung mit kleinen hellen Punkten der Bäume wie die Engel des Buches der hl. Marta. Der gleiche Künstler kehrt im Psalterium Davids (Staatsarchiv. 69. 714) wieder. Die Miniaturen sind sehr sorgfältig, die einzelnen Formen mit feinen dunkeln Strichen eingerahmt. David sitzt unter einem Lorbeerbaum im Grünen, im Hintergrunde über den feinen mit Lichttönen besetzten Bäumen zeigt sich eine hochtürmige Stadt. Blatt 158 hat als Kopfstück den Tod Mariens. Auch hier sind die grauen Bärte der Apostel durch weiße Pünktchen aufgelichtet.

Auf der schon erwähnten Londoner Ausstellung 1908, die sich durch hervorragende Werke auszeichnete, tauchten noch mehrere Arbeiten auf, die dem Neapel dieser Zeit angehören. Ein gotisch geschriebener Andreas di Barberino, *il Meschino da Durazzo* ist »eine bemerkenswerte Sammlung von 13 Randfederzeichnungen. Sie stellen Schlachten und verschiedene romantische im Text beschriebene Vorgänge dar und sind mit viel Schwung gezeichnet.« Am Schlusse liest man: »QUESTO LIBRO E DI ... DI DOMENICO ... DA FIRENZE. SCRIPTO NELLA NOBILE CIPTA DI NAPOLI ANNO DOMINI 1462 CIOE MCCCCLXII DI MIA PROPRIA MANO. ET CHIAMASI EL MESCHINO«. Unglücklicherweise sind die beiden wichtigen Namen von einem früheren Besitzer ausradiert. Am Anfange befindet sich ein Wappen in Sepia mit drei Sparren.« (N. 183. S. 91.)

Aus dem Jahre 1480 etwa stammen zwei bemerkenswerte Werke, ein Gebetbuch mit den Stunden der Jungfrau und ein Ovid. Ersteres ist in gotischer Schrift und zeigt auf der Titelseite das Wappen des Herzogs von Kalabrien, »des späteren Ferrante II« [Alfonso II?], doch ist dies über ein kleineres Wappen gemalt, auf dem man noch einen goldenen Querbalken erkennt. Es gehörte einem

»GALIACIO«, Galeazzo, in dem man Galeazzo di Tarsia vermutet, aus dessen Besitz es dann in den der nach solchen Schätzen sehr gierigen Aragonen überging. Das gleiche Schicksal hatte der Ovid, nachdem dessen Besitzer, der einst allmächtige Privatsekretär Ferdinands I, Antonello Petrucci, wegen einer »Verschwörung« hingerichtet worden war (1487). Als Schreiber (und Verlichter?) bezeichnet sich Hippolit von Luna. Auf der Titelseite befindet sich eine Widmung in Gold; gegenüber ein prachtvoll umrahmtes Blatt. Der Rahmen ist doppelt; ein innerer zeigt das kräftige Rankenband des weißen Weines, das äußere dagegen die ganz feinblättrigen Ranken, die von größeren naturalistisch gehaltenen Blumenkronen unterbrochen werden; dazwischen kriechende und kletternde Engel und Vögel: Pfauen, Papageien, Puter usw. Unten befindet sich von drei Engeln über zwei mit den Öffnungen aneinander stoßenden Füllhörnern gehalten das Wappen Petruccis, ein silberner Adler auf dunklem Grunde. Die Widmung lautet: NUMINI SUO ILLUSTRISSIMO ET PRAECELLENTI DOMINO ANTONELLO AVERSANO FERDINANDAE MAIESTATIS SECRETARIO MAX. HIPPOLYTUS LUNENSIS EIDEM EX ANIMO DICATUS OPTIMA TEMPORA ET PERPETUOS DIES OPTAT. (N. 186. Tafel 124. S. 93.)

Auch die Neapler Kunstausstellung vom Jahre 1877[1]) brachte einige Miniaturen, die hier aufgeführt zu werden verdienen.

Mattäus von Terranova sowie der Plinius wurden schon oben erwähnt.

Mit dem Wappen Ferdinands I versehen ist ein früher dem Kloster von Montoliveto, jetzt (?) dem Fürsten von Torella gehöriges Gebetbuch, das mit schönen Figuren, Friesen und Arabesken geschmückt ist. Als Schreiber und vielleicht auch als Verlichter nennt sich G. A. Curio[2]).

Ebenfalls mit dem Wappen der Aragonesen versehen sind die jetzt in der Nazionalbibliotek befindlichen *Epistolae Cecilii Cypriani* mit einem verlichteten Titelblatte in Antiqua[3]) und eine in gotischer Schrift verfaßte *Vita del glorioso messer sancto Giovanni Baptista* mit einem Titelblatt und 23 Miniaturen[4]).

Aus dem Kloster von Montoliveto kam auch in die NB. ein Korbuch der 1400 mit dem Wappen der Olivetaner, vielen bis zu 15 cm großen Anfangsbuchstaben und einigen Bildern[5]).

Wichtig für unsern Gegenstand ist besonders die Bücherei der Jerusalemitaner (Filipp Neri), die eine Anzahl von schönen Miniaturen aus dem Besitze und

---

1) Catalogo generale dell'arte antica. 8 Aprile 1877. Napoli 1877

2) Cat. N. 13, S. 25

3) Cat. N. 39, S. 32

4) Cat. N. 40, S. 32

5) Cat. N. 42, S. 33. — Ein anderes Korbuch von Montoliveto, N. 44 des Cat., datiert vom Ende der 1500 und hat drei ganzseitige Darstellungen, viele Architekturen und das Wappen der Olivetaner.

mit dem Wappen der Acquaviva bewahrt. Einige davon werden als von der Hand eines in florentiner Schule erzogenen Neapolitaners gehalten; sie sind indes rein florentinisch und gehören dem Sinibaldi[1]).

Wir schließen mit zwei Neapler Verlichtern, deren Arbeiten schon den 1500 angehören. Ein Meister Tomas, Verlichter in Neapel, erhält nach dem Ausgabenbuch der Abtei von Lakava vom Jahre 1519 Zahlung für ein Korbuch, das »er und sein Neffe zu verlichten unternommen haben«. Das Buch war als N. 12. des Katalogs 1877 ausgestellt und wird dort[2]) so beschrieben: »In gotischer Schrift mit sehr schönen Miniaturen, besonders am Anfang der Aschermittwochmesse und der drei Fastensonntage. Der Geschmack im Blatt- und Arabeskenwerk wetteifert mit den Arbeiten der toskanischen Schule.«

Montekassino besitzt ein Korbuch der 1500, das Alvise von Neapel und Franz Boccardini von Florenz (Schreiber und Verlichter?) anfertigten. »Die Schrift ist gotisch. In vier großen Buchstaben sind vier Figuren in Farben und Gold gemalt, von denen zwei eine ganze Seite füllen. Sie stellen den hl. Benedikt dar, der die Regel austeilt, die Verkündigung, die Geburt des Täufers und die Widmung eines Altars oder einer Kirche[3]).« —

XXIV

In der Entwicklung der neapolitanischen Malerei bildet das 16. Jahrhundert nichts weniger als ein »Goldenes Zeitalter«. Das ist kein Wunder. Die fremde Saat hatte in dem ewig aufgewühlten Boden der Stadt keine Wurzeln schlagen, sich zu keinem heimischen Gewächs entwickeln können. Um die Wende des Jahrhunderts sind die politischen und gesellschaftlichen Zustände zerrütteter als je: Neapel verfällt seinem Schicksal, von dem es sich seither nicht mehr hat befreien können. Mit dem Übergange an das spanisch-habsburgische Haus wird es von einem selbständigen Reiche mit eigenen Kulturelementen, die mehr nach Süd und Ost denn nach dem Norden und Westen weisen, zu einer Statthalterschaft mit kolonialem Betrieb herabgedrückt, von einem Herrenstaat zu einer gewöhnlichen Satrapie entwickelt. Für die Kunst hat das zur Folge, daß ihre Pflege des wichtigsten und reichsten Auftraggebers entbehren muß: Fortan setzt nicht mehr ein Königshof mit seinem gesamten Anhang und der Nachfolge einer ehrgeizigen Bürgerschaft sie in Nahrung, sondern allein die Kirche, die, zwar immer noch mächtig und reich, doch im Zeitalter der Reformation auf anderen Gebieten zu sehr in Anspruch genommen ist, um allein den Ansprüchen der Kunstpflege zu genügen. Die spanischen Statthalter, die oft wechseln, haben, wenn sie überhaupt ihrer Aufgabe nachgehen, nur ein Interesse, das, Neapel in Zucht

1) S. die Vorrede S. 9
2) S. 24
3) Cat. N. 21, S. 27

und Ordnung zu halten. Ihr Blick ist nicht auf die Entwicklung der Stadt gerichtet, sondern sucht den des fernen Kaisers, dessen Gunst vor allem bewahrt sein will. Ein vortreffliches Mittel dazu sind die »kleinen Geschenke, die die Freundschaft erhalten«, d. h. außer, daß er sich selber möglichst bereichert, sendet ein guter Vizekönig nach Madrid, was er nur an Kunstwerken auftreiben kann, so daß mehr Kunstwerke aus Neapel nach Spanien ausgeführt werden, als dort unter der Förderung der Statthalter neu entstehen. Selbst ein Mann von mehr als gewöhnlicher Begabung wie Peter von Toledo hat alle Hände voll zu tun, Ordnung zu schaffen und zu halten und seine Mittel dazu zu benutzen, die aller Beschreibung spottenden Zustände der öffentlichen Ordnung, der Rechtspflege, der Wasserversorgung, der Straßen und Wohnungen zu verbessern. Unglaublich aber ist, was manche Statthalter in Neapel zusammengestohlen und nach Spanien verschleppt haben.

Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß wir in Neapel keinen umfassenden malerischen Aufgaben begegnen, wie sie Rom stellt, und wie wir sie noch im 14. und 15. Jahrhundert in Neapel angetroffen haben. Für die Malerei kommt noch hinzu, daß man auf Neapler Boden von jeher eine große Vorliebe für eine möglichst prunkhafte Plastik hatte, die auch im 16. Jahrhundert die eigentlich künstlerische Entwicklung der Stadt darstellt. Dadurch geht auch noch das sehr dankbare Feld der Altarbildmalerei zu einem beträchtlichen Teile für Neapel verloren.

Ein großer Mangel bedeutender Meister kennzeichnet daher das 16. Jahrhundert der neapolitanischen Malerei. Nicht nur die einheimischen Kräfte fehlen; auch die fremden großen Meister zieht kein ehrgeiziger, kunst- und luxusbedürftiger Hof mehr herbei. Was Talent hat, geht nach Rom oder dem Norden. Dort entwickelt sich das goldene Zeitalter: Venezien und die Lombardei haben unabhängige und reiche Gemeinwesen; Toskana vereinigt unerschöpfliche künstlerische Kraft mit reichsten Auftraggebern an der Spitze; Rom hat die Reichtümer, die Prunkliebe und den Kunstsinn des zur höchsten Machtentfaltung entwickelten Papsttums zur Grundlage seiner Kunstpflege. Nichts von alledem in Neapel. Und so kommt es, daß der Gang der Neapler Malerei sich auf den Nebenwegen entwickelt, die abseits der großen Prunkstraße der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts herlaufen. Sie ist ein minderwertiges Spiegelbild der verschiedenen Strömungen, die in Rom, Florenz, Venedig, Bologna usw. zur Geltung kommen. An alledem nehmen wir teil: die Raffaeliten fehlen so wenig, wie die Michelangelischen; die Tizianer haben ihre Vertreter wie die Bologneser. Diese, und alles was zur Manier wird, mit besonderer Vorliebe. War doch Neapel der günstigste Boden für eine aus allen Blüten zusammengetragene Mischkunst. Niemals zu eignem Stil gelangt hat Neapel zu keiner Zeit ein durch reines Stilgefühl geläutertes künstlerisches Empfinden gehabt. Selbst nicht im 17. Jahrhundert, der eigentlichen Glanzzeit der Neapler Malerei. Was dort, als die Kirche unter Führung der Jesuiten zu einer alles überstrahlenden Prachtentfaltung schreitet, der sie die Kunst dienstbar macht, als Neapler Stil erscheinen könnte, ist doch nur der Ansatz zu tieferem Stilgefühl; denn neapolitanisch Eigenes ist daran nur die Vor-

liebe für die schrankenlose Ausdehnung der malerischen Mittel, nicht diese selbst, die nach wie vor von außen bezogen werden. —

Wenden wir unsere Blicke den Meistern zu, die die Geschichte der Neapler Malerei im 16. Jahrhundert bestimmen, so stoßen wir zunächst wieder auf eine Reihe von Namen, zu denen uns die Werke fehlen.

Andreas Prato von Neapel nimmt am 2. März 1498 eine Schülerin namens Jakobella Vitale in seine Werkstatt auf, und am 18. Oktober 1515 tritt Lukrezia Karlo auf zwölf Jahre in seinen Dienst.

Ajaccio Santangelo von Neapel wird am 5. November 1505 als der Verfertiger eines Altarbildes für Kalabrien bezeichnet und noch einmal unterm 28. Dezember 1508 erwähnt.

Unterm 9. Januar 1501 verpflichten sich Lazarus Palma und August Tesauro de Gifone den Nonnen von S. Liguoro (S. Gregorio Armeno) zur Anfertigung einer großartigen, aber verlorenen Altartafel im Werte von 200 Dukaten. Der Vertrag ist auch von einem Maler Baptimo (Battista?) de Stabile als Zeugen unterzeichnet. Meister August Tesauro kommt später wieder vor: am 2. Februar 1511 ist er mit dem Orgelbauer und Baumeister Johann Mormanno Zeuge bei einem Vertrage über einen geschnitzten Rahmen, den Johann Merlian von Nola für das Bild des Rimpatta anfertigte. Am 15. August 1546 wird er noch einmal im Ausgabenbuche der Verkündigungskirche erwähnt, muß also ziemlich alt geworden sein. In der Tockokapelle des Domes befand sich das Grab des hl. Aspren, »und hier sieht man das Leben und die Wunder des hl. Bischofs gemalt von Tesauro, dem berühmten Neapler Maler, der um 1520 blühte. Derselbe malte auch, soweit man nämlich der alten Überlieferung folgen darf, die allerheiligste Figur von Santa Maria dell' Arco [bei S. Anastasia am Vesuv, noch heute einem viel besuchten Wallfahrtsorte], die wegen der häufigen Widerkehr von Wundern in unseren Tagen eine der berühmtesten Kirchen von ganz Italien geworden ist. Er malte ferner die Kapelle der hl. Marie des Friedens in der Verkündigungskirche aus, die heute zur Bestattung der Nonnen des frommen Hauses dient; und über der Tür des Klosterhofes bei dieser Kapelle sieht man die Gestalten der Gottesmutter mit dem Kinde im Schoße, dem hl. Jänner und dem hl. Anello, unseren Schutzheiligen« (D'Engenio). Welcher Art die Kunst dieses »berühmten« Malers war, davon können wir uns keinen Begriff mehr machen.

Etwas reichlicher fließen die Quellen über den Spanier Peter Francione, Frangione, auch Pedro Yspano. Unterm 10. Oktober 1510 und 11. Dezember 1512 erfahren wir seinen Vertrag mit der Äbtissin von S. Liguoro, Tarsilla Guindaccio, über ein wertvolles aus sechs Tafeln bestehendes Altarbild im Werte von 250 Dukaten. Es war ein Dreiblatt: den Gegenstand behielt sich die Äbtissin vor, doch sollte die halbmondförmige Krönung des Mittelbildes mit einer Kreuzigung mit je zwei Figuren zur Seite, die Flügel mit je einer Figur, die Staffel mit dem Leiden Kristi bemalt werden. Von dem Werke ist keine Spur mehr zu finden. Unterm

26. April nimmt er den Felix Orlando von Salern in die Lehre. Am 7. Juni 1512 ist er mit Johannes Mormanno Zeuge bei einem Vertrag, den die Vergolder und Maler Martin Luca, Zäsar Crisconio und Angelo Bonocore mit der Äbtissin von S. Liguoro über die Anfertigung »eines neuen von ihm gemalten Altarblattes«, also wohl des erwähnten zu 250 D., abschließen. Außer diesem Werke (nach dem man im Kloster von S. Gregorio zu forschen hätte), vermerkt D'Engenio noch folgende: In S. Maria Egiziaca, 2. Kap. links »eine Tafel, auf der die Himmelskönigin ist mit dem Kinde, das in ihrem Schoße schläft, daher man es Madonna del Riposo nennt, auch sechs Franziskaner Märtirer, und unten viele Seelen im Fegefeuer.« In S. Gaudioso befand sich auf dem Hauptaltar »eine Tafel mit der Himmelskönigin, umgeben von Engeln zwischen S. Gaudioso und S. Fortunata, einer Kreuzabnahme, S. Andreas der Apostel, S. Benedikt der Abt«, das Werk des Peter Francione Spagnuolo, der nicht nur ein ausgezeichneter Maler war, sondern auch ein seltener Entwerfer [designatore] und ums Jahr 1521 blühte.« Celano bezeichnet ihn als Maler und Baukünstler. Dies Bild wurde wohl mit der 1561 im Verfall befindlichen Kirche zerstört und durch ein großes Altarwerk des Leonhard Kastellani ersetzt, von dem unten die Rede sein wird. Es ist bedauerlich, daß wir uns keinen Begriff davon mehr machen können und zweifelhaft, ob wir es hier mit einem in Spanien etwa in der Schule von Valenzia ausgebildeten Künstler oder einem, der in Neapel lernte, zu tun haben. Vielleicht sind auch diese Bilder nach Spanien gegangen.

Ähnlich ergeht es uns mit dem Magistro Ferrante Birgos, auch Bingos, hyspano pictore, der am 17. Januar 1509 vor Gericht als Zeuge auftritt[1]).

Nicht zu entscheiden ist, ob diese fremden Meister mit dem Künstler etwas zu tun haben, der die Fresken von Donna Regina (gez. 1520) malte. An der Eingangswand der Kirche, die uns durch Kavallinis großartige Arbeit vertraut ist, befindet sich neben der Tür, etwa einen Quadratmeter groß, eine Anbetung der Könige (Abb. 81). Nach Süden zu folgt von gleicher Größe eine Freske, auf der wir Kristus mit einem Engelkor umgeben links oben in der Luft schweben sehen. Ein langes Spruchband zieht sich zum Kopfe der auf den Knien liegenden und betenden Gottesmutter herab, auf sie hinweisend; links steht ein hl. Bischof (Ludwig von Tulus?): auch er hat eine Schriftrolle, wie auch eine solche der Jungfrau zu Füßen liegt. Der Vorgang spielt sich inmitten einer bewaldeten Landschaft ab, die von einem Flusse durchströmt wird, der vor einer Stadt im Hintergrunde ins Meer mündet. Die Nord- (Stirn-) Wand bedeckt groß eine Darstellung der Marter der hl. Ursel (Abb. 82), die Ostwand übereinander oben eine Verkündigung (Abb. 83), unten eine Geburt Kristi (Abb. 84): von verschiedenen Händen, die teils rafaelische (Sabbatini), teils florentinische Einflüsse verraten oder, wie die hl. Ursel, spanisch anklingen.

1) Über den Spanier Franz Ruviales, gen. der Polidorino s. S. 144, 1.

Aus dem Nebel dieser wesenlosen Namen der Neapler Kunstgeschichte treten wir unter greifbare Gestalten, wenn wir uns nun dem Einflusse zuwenden, den die Großen des nördlicheren Italiens von Rom aufwärts in Neapel ausübten, allen voran Raffael.

XXV

So tief die Kunstübung in Neapel auch ebbt: sein Ehrgeiz flutet immer hoch daher. Es ist nur begreiflich, daß man daher auch von Rafaels glänzendem Gestirne einige Strahlen nach Neapel herüberzuleiten suchte; und da die Kunst der 1500 namentlich dort am meisten von ihm beeinflußt wird, wo eine selbständig entwickelte Kunst sich ihm nicht kräftig entgegenstellt, so werden wir in Neapel bald die deutlichen Spuren seines Wirkens finden und einem wenn auch noch so schwächlichen Abglanz seiner Arbeiten römischen Ursprungs begegnen.

Einige Werke des großen Urbinaten fanden zudem ihren Weg nach Neapel zu seinen Lebzeiten.

»In selbiger Kirche [der Dominikaner] befindet sich in der Kapelle des Herrn Joan Baptista del Duco der Engel mit Tobias von der Hand des Rafael von Urbino«, schreibt Summonte 1524. Und d'Engenio sagt: »In der Kapelle der Familie dello Dolce oder Doce befindet sich ein herrliches Tafelbild, auf dem man Unsere liebe Frau mit dem Kindchen auf dem Schoße, den Erzengel Rafael, der Tobias begleitet (ein wirkliches Bildnis des Piko von Mirandola) und den hl. Hieronimus als Kardinal [in dem man Peter Bembo erblickte] in seltener Vollkommenheit sieht. Das Ganze ist das Werk Rafael Sanzios von Urbino, des hervorragenden Malers und Schülers Peter Peruginos, der um 1512 blühte.« Das war im Jahre 1624. Vierzehn Jahre später schleppte der Herzog von Medina, der Statthalter Neapels, mit Hilfe des Dominikanergenerals Ridolfi das wertvolle Bild nach Madrid, wo es 1656 in den Besitz Filipps IV, dann ins Eskurial, später ins M. kam. Es ist die Gottesmutter mit dem Fisch, deren Anfertigung man ins Jahr 1513 setzt: Summontes Angabe 1512 dürfte das Richtige treffen. Eine Abschrift davon befand sich später in der Sakristei der Kirche, jetzt ist sie in der Paulskirche[1]).

Celano, der Zeitgenosse Medinas, der von 1617 bis 15. Dezember 1693 lebte und 1692 sein Buch über Neapel veröffentlichte, erwähnt noch ein zweites Bild Rafaels, das sich ebenfalls in der Dominikanerkirche befunden hätte und nach Capasso auch von Medina fortgeschleppt sei. »Auf der Epistelseite besagter Kapelle [der Muscettola, der letzten links] sieht man eine Tafel mit der Jungfrau in halber Figur das Kindchen im Arm und S. Johannes, ein geschätztes Werk Rafaels.« Warum er nicht wie beim Tobiasbilde hinzufügt: »jetzt ist es zu unserem

---

1) Im Durchgang rechts. Eine andere in der Pfarrkirche von S. Agata bei Sorrent (1. Kap. l.).

Unglück außer Landes«, ist unverständlich, es sei denn, Capasso habe sich geirrt[1]). Da es sich der Beschreibung nach nur um die Gottesmutter auf dem Sessel im Pitti oder um die mit dem Vorhang in München handeln kann (denn andere Halbfiguren der Gottesmutter mit den beiden Kindchen gibt es nicht), so käme deren Geschichte in Betracht. Tatsächlich befand sich nun das Münchner Bild ganz wie der Tobias einst im Eskurial, von wo es nach England und in den Besitz Ludwigs I gelangte. Es ist also mehr als wahrscheinlich, daß sich das Münchner Bild einst in Neapel befand und von dort, wenn nicht durch Medina durch einen anderen spanischen Statthalter nach Madrid befördert wurde.

Im Jahre 1521 gründete die fromme Frau Franziska Longa, nachdem sie in Loreto auf wunderbare Weise von einer schweren Lähmung war geheilt worden, das große Krankenhaus mit der Kirche zu S. Maria-del-Popolo. D'Engenio erzählt: »Über dem Haupteingang dieser Kirche befindet sich die Tafel der Verklärung Kristi auf dem Berge Tabor inmitten Elias und Moses, ein Werk des Johann-Franz [Penni] gen. des Fattore, eines vortrefflichen Florentiner Malers. Es ist ganz wahrhaftig nach dem Urbilde des Rafael von Urbino gemacht, das man in Rom in der Kirche von S. Peter-in-Montorio sieht«, von wo es bekanntlich in den Vatikan kam. Es war Rafaels Schwanengesang und eins der wenigen Werke, das bis auf eine letzte Überholung vermutlich ganz von seiner Hand ist. Die Neapler Wiederholung Pennis aber ist ebenfalls nach Spanien gewandert, wo sie verschollen ist.

Was sich sonst von Werken in Neapel befindet, die unmittelbar mit Rafael zusammenhängen, muß man im NM. aufsuchen[2]).

---

1) Ein altes Abbild davon auch in Turin. — Vergeblich sucht man in Neapel auch das Abbild einer hl. Familie Rafaels (Gottesmutter, Kindchen, Johannes und Josef), das Vespasian Palmieri 1615 urkundlich nach dem ihm gehörigen Urbilde anfertigen ließ und zwar von einem Neapler Maler, um es in seine Kapelle in der Sakristei von S. Katerina-a-Formello zu stiften. Dem Vertrage nach ließ Palmieri sogar zwei Abbilder anfertigen, damit der Pater Francavilla, der ihn zu dieser Stiftung bestimmt hatte, eins auswählen könne. Der Beschreibung nach können nur die beiden Pradobilder, die Gottesmutter mit der Rose und die hl. Familie unter der Eiche, sowie die »Madonna del Passeggio« Lord Ellesmeres in Frage kommen. Wahrscheinlich die letztere, da sich im NM. davon ebenfalls ein Abbild befindet (83783).

2) Hier mag noch eine barocke Erweiterung der sixtinischen Gottesmutter erwähnt werden, die vollständig verdorben in der Unterkirche von S. Severin zu finden ist. Die Jungfrau ist in die Höhe gerückt, links der hl. Sixt, rechts der hl. Plazid, beide ganz tief; zu Füßen der Jungfrau die zwei Engel; darunter am Bildrande die zwei anderen, die sich nach dem außerordentlich volkstümlichen leonardischen Vorwurfe umarmen (eine der zahlreichen Wiederholungen im NM. 83879). Es soll von dem Piazentiner Bramerio (?) stammen.

XXVI

Als viel gepriesener Vertreter rafaelischer Kunst und als ein Schüler des Meisters gilt in Neapel Andreas Sabattini von Salern. Burckhardt meint von ihm, er habe von allen Schülern Rafaels am meisten von seinem Geist. Es ist schwer zu sagen, worauf sich dies überall wiederholte Urteil stützt. Denn von einem unmittelbaren Schülertum Rafaels kann bei Andreas keine Rede sein; sein Werk mutet vielmehr als aus zweiter Hand, d. h. wiederum von einem Rafaelschüler erworben an. Die Geschichte, Andreas habe in Neapel vor Peruginos Altarblatt im Dom den Entschluß gefaßt, zu diesem Meister zu gehen, sei dann aber auf dem Wege dahin auf Rafael gestoßen, bei dem er geblieben sei, ist eine Erfindung de Dominicis. Jedenfalls wird Andreas nirgends als Rafaelschüler belegt. Vasari nennt ihn überhaupt nicht, was den Fälscher veranlaßt, ihn auf 29 Seiten um so ausführlicher zu behandeln. Seitdem geht er mit dem ständigen Beinamen des »Berühmten« durch die Kunstgeschichte. Was wir an vor-dedominicischen Nachrichten über ihn besitzen, ist recht dürftig. Darnach erhielt er seinen ersten malerischen Unterricht beim Zigeuner, was an sich nicht unwahrscheinlich klingt, zumal seine Hauptwerke Fresken in Neapel waren (s. unten). Dann sei er nach Rom zu Rafael gegangen, von ihm habe er die Grundlage zu seiner eleganten Art zu zeichnen und der vollendeten Farbengebung erhalten. Im Jahre 1513 habe er dann bei der Ausmalung der Nonnenkirche von S. Gaudioso seine ganze Kunst zusammengenommen, um als Nachfolger eines solchen Meisters dastehen zu können. 1530 malt er in Montekassino, und 1531 ist er tot, da der Rest der Zahlung für seine Arbeit an den Vormund seines Erben geht.

Von seinen größeren Arbeiten ist nichts mehr in einem Zustande vorhanden, daß man sie genießen oder auch nur richtig bewerten könnte. Er war als Fresken- und als Tafelmaler tätig. Als die bedeutendsten Fresken seiner Hand gelten die sechs Bilder aus dem Leben des hl. Jänner, die sich in einer Vorhalle der Kirche des Pfründehauses S. Gennaro-de'-Poveri befinden. Von links nach rechts gehend sehen wir auf dem ersten Bilde den Heiligen, wie er den Ausbruch des Vesuvs aufhält; auf 2: Der Heilige unter den Löwen; 3: Der Heilige zum Märtirertode verurteilt; 4: Der Heilige im Amfiteater zu Pozzuoli; 5: Seine Beisetzung; 6: Der Heilige wird ins Feuer geworfen. Hettner nennt Andreas den gräßlichsten aller Manieristen: nach Burckhardt, der Andreas, wie wir bemerkten, ganz bedeutend überschätzt, sind die Bilder »vielleicht das geistvollste, was Neapel Heimisches aus der Hochrenaissance besitzt«. »Andreas denkt einfach und schön und malt nur, was er denkt, nicht, was aus irgend einem malerischen Grunde irgend einen Effekt machen könnte.« Davon ist nichts mehr zu sehen: die Bilder sind so gut wie ganz zerstört[1]). Außer diesen erwähnt d'Engenio noch die Korfresken von S. Gaudioso: Sibillen, Engel und Knaben. Diese Kirche von alter Gründung wurde 1506 von der Äbtissin Elisabet Loffredo (1509) so gut wie ganz erneut. 1561, 1688 und 1694 litt sie

1) Nur vormittags zugänglich

unter Erdbeben, 1799 wurde sie von den Franzosen gestürmt und in Brand gesteckt. Die Reste sind in die umliegenden Gebäude, ein ärztliches Studienhaus usw. aufgenommen. Andreas entfaltete hier eine große Tätigkeit, die in die Jahre der Äbtissin Elisabet fällt, wurde sie doch auch in dem von Andreas geschmückten Kor begraben. Die beiden Sibillen, die uns an Rafaels Tätigkeit in S. Maria della Pace (1514) erinnern, die sechs Engel und drei Knaben waren nach d'Engenio so schön, wie man sie nur wünschen konnte. Nach de Dominici, dem man hier einmal ausnahmsweise folgen darf, da er seine Angaben unter den Augen der Zeitgenossen macht, waren die Engel überlebensgroß, und die Knaben hielten den Sibillen die Bücher, was wieder auf eine Nachahmung der Chigifresken schließen läßt. In der 2. Kapelle rechts befand sich ein Altarbild des Andreas, eine Gottesmutter mit Kind zwischen der hl. Elisabet, dem hl. Gaudioso und anderen Heiligen, in der 3. Kapelle rechts eine Anbetung der drei Könige, und in der 3. Kapelle links eine Geburt Kristi. Von alledem ist nichts mehr vorhanden. Eine zweite Stätte seines Wirkens waren Kirche und Kloster von S. Marien-der-Gnaden. Da die Erneuerung dieser Kirche etwa 1520 beendigt ist, so datieren Andreas Werke hier nach dieser Zeit. Im Kor befanden sich »viele Freskofiguren« (D'Engenio), die nach de Dominici Gottvater inmitten von Heiligen, den Heiland und die Jungfrau den hl. Hieronimus empfehlend darstellten. (Die Beschreibung läßt an eine ähnliche Darstellung wie Rafaels Dreifaltigkeit in Perugia denken.) Sie wurden von Benaska, der in dieser Kirche begraben liegt († 28. Sept. 1688) gräßlich übermalt. Das gleiche Schicksal erlitten die Decken- und Wandbilder der Sakristei, deren gründlichste Entstellung freilich erst ins Jahr 1833 fällt. Sie sind ganz ungenießbar geworden, und nur der Ernst, mit dem derartige Arbeiten programmäßig entwickelt und ausgeführt wurden, leuchtet uns noch imponierend daraus entgegen. (Zwei Freskenreste finden sich auch in dem früheren Kloster, jetzt dem großen Hospital der Incurabili am Anfang und Ende des großen Ganges: die eine ist vollkommen unkenntlich geworden, die andere, ein hl. Hieronimus, noch leidlich vorhanden.) Von Altarblättern, die Andreas für unsere Kirche ausführte, gibt es nur mehr unklare Andeutungen. So spricht man von einer Kreuzabnahme (gegenüber dem Kunctograbe), die ins Ausland verkauft und durch eine Tafel des Kriscuolo ersetzt worden sei. Allein das Bild (l. Wand des r. Querschiffes), das nach D'Engenio in der Rutakapelle gewesen wäre, zeigt unter der stark entstellenden Übermalung noch ganz die breiten leeren Falten und die hellen Farben der Sabattinischule. In der linken Ecke befindet sich der Kopf des Stifters und dessen betend erhobenen Hände. In das Ende seiner Lebenszeit müßte ein hl. Andreas fallen, das in die 1525 erbaute, aber erst 1530 dem Apostel Andreas von Jakob Lauro geweihte Kapelle gehörte. Die jetzt an der linken Wand des linken Kreuzschiffes hängende Tafel besteht aus einem unteren Viereck mit der Gottesmutter mit Kind zwischen dem hl. Andreas mit dem Fische (l.) und dem hl. Markus mit dem Löwen (r.) und über kleinen Fegfeuerseelen in einer Felsenhöhle, sowie einem flachen Halbmond dar-

über, in dem ein hl. Michael mit Wage und Schwert auf dem Höllenfürsten kniet. Es ist ein stark nachgedunkeltes und durch die Übermalung entstelltes Bild, dem man indes die alte Schule und gute Färbung noch ansieht. Die Haltung der Gottesmutter ist unsicher, die des Kindes verzwickt. Der hl. Andreas spreizt den kleinen Finger in affektierter Weise. Arg gesucht verhält sich auch der hl. Mark. Da er mit dem Rücken gegen die Jungfrau sitzt, so muß er, um sie andächtig anzuschauen, den Kopf hintenüber werfen. Die flüchtige Stirn ist ein Zeichen des Sabattini, ebenso das dürftige Kinn, die Nase mit aufwärts gezogenen Löchern. Die Akte der Fegfeuerselen sind ganz versudelt: sie sind, wo sie bei Andreas vorkommen, nie hervorragend und meist von Rafael abgeschrieben. Die Haltung des hl. Michael ist wunderlich. Im Hintergrunde erblicken wir das brennende Rom, links die Engelsburg, eine Erinnerung an die Verwüstung vom Jahre 1527, mit der der Stifter, wir wissen nicht in welchem Zusammenhange, mochte gestanden sein. Ob hier Andreas eigenhändig oder nur Werkstattarbeit anzunehmen ist, kann man nicht mehr entscheiden. Der von de Dominici genannte »Paolillo« ist eine Erfindung[1]).

Andere Fresken werden für den »Palazzo degli Spiriti« erwähnt: er ist längst vom Erdboden verschwunden, und an seiner Stelle erhebt sich der Hauptbahnhof. Auch von den Fresken, die Tutini anführt (»in der Kirche S. Dominik malte er die ganze Kapelle der Grafen von S. Severino Carrafa aus«) ist nichts mehr zu sehen. Eine Freske des hl. Ludwig v. Tulus in der Franziskanerkirche ist mir unbekannt geblieben.

Nur ein einziger Rest von dieser Art Malerei, der hl. Anton von Padua in S. Marien-der-Gnaden (r. Kreuzschiff, r. Wand unter Glas), ist wohl erhalten. Auf der ansprechenden Gestalt von etwas leerer und süßlicher Würde in schwerer einfarbiger Kutte sitzt der nicht sonderlich ausdrucksvolle Kopf; in der Rechten hält der Heilige den Lilienstengel, die Linke stützt ein Buch gegen den Gürtel. Der Kopf ist etwas zu seiner linken Schulter geneigt. Die Falten sind breit und flach, wie sie für Sabattini karakteristisch sind. Da er in einer Nische steht, war er wohl mit anderen ein Teil der Korfresken der unteren Reihe, von denen schon die Rede war. Sabattini ist hier verhältnismäßig so gut, daß der Verlust seiner übrigen Fresken bedauert werden muß.

Auch von seinen zahlreichen Tafelbildern ist das Meiste verloren gegangen, und was uns erhalten ist, vermag uns keinen guten Begriff von seiner Kunst zu geben, da es mit wenigen Ausnahmen stark mitgenommen ist. Wir wenden uns, um mit seinem Stil näher bekannt zu werden, zum NM., und halten dann Umschau in den Kirchen Neapels nach ihm, seinen zahlreichen Nachfolgern und Gesinnungsgenossen.

---

1) Vielleicht steht es mit Polidoro von Karavaggio in Verbindung, der vor der Brandschatzung Roms nach Neapel flüchtete und dort einige Zeit blieb: S. unten.

Hier finden wir zunächst ein sehr bezeichnendes Werk seiner Art in der Anbetung der hl. drei Könige (84253. Abb. 85. 1,85 b : 2,0 h und Halbmondfeld mit einer hl. Helene). Im Gegensatz zu späteren Arbeiten Sabattinis ist hier noch ein angemessenes Verhältnis zwischen den Figuren und der Weite des sie umgebenden Luftraumes vorhanden. Auch die Erinnerung an Rafaels Gestalten ist unverkennbar. Allein, was ist aus Rafaels Kunst hier geworden? Der Aufbau ist vollständig gelockert, die Bewegung unnatürlich und falsch. Der ehrfürchtig sich neigende König kriecht am Boden, der Mohr treibt mit seinem Becher Gleichgewichtskünste, der dritte König tanzt. Die Körper sind zu lang, die ausduckslosen Köpfe zu klein. Aus dem Hintergrunde tritt aufdringlich das Kolosseum hervor. Die Landschaft mit zwei winzigen Kamelen ist ärmlich. Maria, man weiß nicht, ob sie sitzt oder hockt, wendet sich ganz seitwärts, streckt die rechte Hand unter dem linken Beinchen des Kindes an dessen rechtes Knie. Dieses auch von Josef gehalten, vollführt eine akrobatische Kraftleistung, indem es den mächtigen Becher des kriechenden Königs zu halten sucht. Wie ist das alles unwahr, gezwungen, oberflächlich! Dazu eine schwache, verblasene Farbengebung; breite und schwere Falten, über deren Grund wir nicht klar werden; süßliche nichtssagende Ausdruckslosigkeit, — alles atmet kraftlose Öde und Leere. Das ist nicht unmittetbar an Rafael gelernt, sondern hat seinen Weg über einen Meister zweiten Ranges genommen. Wir entdecken ihn (mit Morelli) in dem lionardisch-rafaelischen Zwitter Zäsar von Sesto, dem prunkliebenden Lombarden, der freilich mit mehr Glanz und Geschick aufzutreten versteht als der bescheidenere Salernitaner. Auf seiner großen Anbetung des NM. (83878) findet man in größerem Maßstabe, in leuchtenderen Farben, in geschickterer Anordnung und flüssigerer Massenbewegung dieselbe Unnatürlichkeit und Gedankenlosigkeit wie auf unserem Bilde, verstärkt durch den lionardischen Akzent der in die Mitte gesetzten Gottesmutter mit dem unzählige Male so wiederholten Kristusknaben. Auch das klassische Bauwerk, hier in Gestalt eines reichen Triumfbogens, ist vorhanden; die lang aufgeschossenen Gestalten mit den winzigen Köpfen, den gezwungenen Wendungen, dem süßlich leeren Ausdrucke, der schillernden Färbung. Diese, die von den dunkelsten Tönen der Faltentiefen zu den hellsten der breitgespannten Faltenflächen geht, ist bei Andreas wie bei der ganzen Nachfolge Rafaels im höchsten Schwange[1]).

---

1) »Von einem Meister Zäsar von Mailand sah man um jene Zeit [d. i. um die Wende des Jahrhunderts] in der Kirche des hl. Erzengels der Nonnen [S. Arcangelo-a-Baiano] eine große Altartafel [lies cona statt cena] von guter Arbeit.« Dieser Zäsar von Mailand Summontes ist Zäsar von Sesto, nicht Zäsar Magni. Ersterer starb schon 1521, Magni viel später. Letzterem wird von Morelli die kleine Wiederholung von Leonhards Felsenjungfrau (NM. 83880) gegeben, die nach Anderen den Niklas dell' Abbate gehören soll. Magni zeichnet sich CESAR TRIAGRIUS (MAGNUS) PINXIT 1530. — In diesen Zusammenhang gehört auch die gleiche Felsenjungfrau, der aber der Künstler die sich küssenden heiligen Kinder beigegeben hat, eine Gruppe, die selbständig im NM. noch einmal vorkommt (83879. »Mabuse«). Jenes Bild gehört dem Leonhard-Nachahmer Bernhard

Zu den Ansprüchen der Stanzen erhebt sich ein Altarwerk Sabattinis, das aus dem Mittelstück 84027 (Abb. 86), dem linken Flügel 84249, dem rechten Flügel 84232, den Staffelbildern 84250 (Abb. 87) und 84254 (Abb. 88), sowie vermutlich den kleinen Nischenbildern 84246 und 84249 besteht; alles übrige fehlt. Das Mittelstück stellt den hl. Benedikt zwischen den hh. Maurus und Plazidus und den vier Doktoren der lateinischen Kirche dar, die zu Füßen des Trones sitzen. Es ist ein in den Linien einförmig und unschön geführtes Bild voll großer, umständlicher und anspruchsvoller Gestalten, die sich durch weitflächige Faltengebung, kleine Köpfe mit wenig Ausdruck auszeichnen. Da ist wohl Größe, aber rein äußerliche, Bewegung, aber kein Leben. Ebenso bedauerlich ist der Zustand der Tafel, dessen lichte Farben arg gelitten haben. — Stark mitgenommen sind auch die beiden (von etwa fünf) noch vorhandenen Staffelbilder: 84254, der hl. Benedikt bekleidet die Jünglinge Maurus und Plazidus mit der Mönchskutte und segnet sie; 84250, der hl. Benedikt empfängt dieselben Jünglinge, wie sie noch im bürgerlichen Gewande sind (0,40b : 0,33h), oberflächlich aufgebaute und flüchtig ausgeführte Bilder mit stark ansteigendem Vordergrunde. Ebenfalls übermalt ist der wohl zugehörige linke Flügel mit dem hl. Benedikt (84249) auf Goldgrund mit gepunztem Zierrande. Er steht in einem Buche lesend mit Bischofsstab auf buntquadriertem Marmorfußboden in dunkelbrauner Kutte, deren Wurf nicht mehr zu erkennen. Der allein noch besser erhaltene kleine Kopf ist kahl mit harten Zügen und rötlichen Fleischtönen. (Ist es ein Benedikt?). Kaum erkennbar hängt an der Fensterwand ein rechter Flügel mit einer hl. Märtirerin (84232) und ihr gegenüber noch ein linker Flügel mit dem Täufer (84237), der das Lamm auf dem linken Arm hält. Die beiden Nischenfiguren mit Heiligen sind links ein hl. Paul (84246), rechts ein hl. Bruno (84249) ohne malerische Bedeutung in Drittelgröße; Paul mit der rafaelischen Fußstellung des Josefs der Vermählung. Was sonst noch

---

de' Conti; es ist gezeichnet BERNARDUS DE COMITIBUS M. C. XXII, wobei für *C* ein *D* zu lesen ist. — Unsere Anbetung Zäsars, das räumlich größte dieses Meisters (2,71 b : 3,31 h) auf Holz, mit einem großen Riß in der Mitte und zahlreichen Ausbesserungen wird von Vasari nicht erwähnt. Eine Federzeichnung davon ist in Venedig. Zamperi (1644) spricht von einer Anbetung, die für die Jesuiten in Messina (S Nicolo-dei-Gentiluomini) gemalt worden sei. Von dort kam das Bild bei ihrer ersten Unterdrückung nach Neapel und in die königliche Sammlung von Kapodimonte. Mit dieser und anderen Angaben, nach denen Sesto einige seiner Figuren einem anderen schwächeren Nachahmer Leonhards in Messina, Alibrandi, entnommen hätte, könnte unser Bild erst frühestens 1519, also kurz vor Sestos Tode entstanden sein. Damit stehen aber Summontes Angaben in Widerspruch: sein Brief von 1524 spricht von dem Bilde als früher vorhanden; um die Wende des Jahrhunderts sei es entstanden, um 1524 nicht mehr in der Kirche des hl. Michael. Vermutlich handelt es sich bei dem mit einem Bilde des Polidoro von Karavaggio zugleich aus Messina gekommenen Bilde gar nicht um unser Werk, sondern um das eines Zäsar von Neapel, der als Schüler des Polidor in Messina malte, Bilder mit den Jahren 1582 und 1585 zeichnet und urkundlich als Nobilis Caesar de Napoli Pictor Messinensis vorkommt. Mit Summonte stimmt auch Morellis Annahme, das Bild sei vor 1507—12 entstanden, wie denn das Kristkind seine Zuschreibung einer Zeichnung in Windsor an Sesto bestätigt.

zu diesem Altarwerke gehörte, soll sich in Montekassino befinden. Ein davon unabhängiges Stück dürfte die Tafel sein, die in doppeltem Vorgange die Wunder des hl. Franz vor Gubbio (84248, hierzu vielleicht 84249) darstellt. Im Hintergrund rechts begegnet Benedikt dem Wolfe, der dann gefesselt vom Heiligen den erstaunten Leuten von Gubbio zugeführt wird. Mit Unrecht wird es als Schulbild bezeichnet, da es nicht besser und nicht schlechter als die übrigen ist. Gut zur Beurteilung des Könnens unsers Meisters eignet sich die größere Altartafel 84244 (Abb. 89), der hl. Niklas von Bari, inmitten der drei von der Schande geretteten Jungfrauen von Batara, den drei vom Tode erlösten Bürgern einer aufrührerischen Stadt und einem Stifter (stehend). Auch hier fallen die schlechten Größenverhältnisse der unfrei aufgebauten Gestalten auf. Die Faltengebung ist oberflächlich und kraftlos, die Farbe verblasen, der Ausdruck leer. Besonders karakteristisch ist das Ohr Sabattinis: breit und rund im oberen Teile ist der Zipfel stets klein, fast winzig, das Ohr selbst gern abstehend. Als Schulbild betrachten wir dagegen eine andere Anbetung im NM. N.? Abb. 90), das, eigentlich mit dem unten knienden König ohne Ohr mit weißem flatternden Haar und sehr flüchtender Stirn abgeschlossen, noch durch die Halbfigur eines betenden Stifters unten verlängert ist. Hier sind alle Fehler, namentlich die sorglose oberflächliche Mache so stark, daß Andreas selbst davon frei gesprochen werden mag. Die sonst so hervortretenden Ohren fehlen fast ganz. Die Gottesmutter ist eine Erinnerung an die Rafaels mit der Nelke.

Geht, wie es bei Sabattini der Fall ist, die malerische Tätigkeit nicht in die Tiefe, sondern in die Breite, die der alltägliche Modegeschmack mit sich bringt und die Neapler Art zu arbeiten nur allzu sehr begünstigte, so wird es immer schwerer, die eigenhändigen Werke eines Meisters von denen seiner Werkstatt und seiner Nachfolger und Nachahmer zu trennen. Wohl mag man gute und schlechte Arbeit unterscheiden: wo aber die Hand des Meisters selbst oft so sorglos und flüchtig ist wie bei Sabattini, ist es nicht möglich, mit Sicherheit zu entscheiden, was ihm von der beträchtlichen Zahl von Tafelbildern, die sich in einem z. T. sehr vernachlässigten Zustande noch über ganz Neapel verstreut in den Kirchen befinden, persönlich zukommen mag, was Schul- und Werkstattgut ist. Es wird daher auch nur in einen großen Kreis von sabattinischer Art das bessere zusammengefaßt, was sich davon in Neapel findet.

Eins der besten Bilder und von D'Engenio dem Sabattini selbst gegeben ist der hl. Georg in der Georgskirche der Genuesen (hinterm Hochaltar, auf Holz, im Halbrund abgeschlossen, etwa 2,50b : 4,0h). Im Halbmondfelde befindet sich eine lebhaft bewegte Gottesmutter mit Kind zwischen dem Täufer (links) und dem Evangelisten S. Johannes (rechts), beides dem Format gehorsame, kauernde, gedrückte kleine Figuren über einem dünnen schwärzlichen Wolkenrande. Darunter Stadt und Landschaft mit einem Stückchen gelben Himmels. Auf einem arg verzeichneten hölzernen Schimmel mit gewaltigem Bauche und dünnen Beinen sprengt von rechts der hl. Georg heran und durchsticht schön posierend die Ober- und Unterlippe

sowie die Brust des gewaltigen Untiers, das sich zu diesem Zwecke so winden muß und mit seinen ungeheuren Formen das ganze Mittelstück bequem ausfüllt, zur Freude der guten Neapolitaner, denen ein solches Schauspiel über alles ging. Von links kommt eilenden Laufes die befreite Jungfrau heran. Die eleganten Hände streckt sie dem schönen Ritter entgegen und reicht ihm die gelösten Stricke, indem sie den schönen Kopf kokett zum Beschauer wendet. Den Vordergrund füllt allerlei Pflanzenwerk. Die Figuren haben kein richtiges Verhältnis zu einander und sind unbedacht weit auseinander gezogen. Die Landschaft ist wie immer dürftig und ohne Verständnis. Der Gesamtton ist ein warmes helles Gelb, von dem sich das Rot der Kleider und des Zaunzeugs wirkungsvoll abhebt. Der Faltenwurf ist flach und oberflächlich. Die Tafel macht eine kräftige Wirkung, freilich nach Neapler Art deklamatorisch und mit viel Geräusch. Da die Kirche erst 1525 errichtet wurde, dürfte das Werk in die letzte Zeit des Künstlers fallen.

Ein ansprechendes Bild, soweit man es erkennen kann, scheint der Apostel S. Bartolomäus in der gleichnamigen Kirche (hoch überm Altar) zu sein, das an die Freske des hl. Anton in S. Marien-der-Gnaden erinnert. Der Heilige mit mildem, etwas süßlichem bartlosen Gesichte (nach Art des Sarto) in rotem Mantel hält ein Buch auf dem linken Knie und erhebt die Rechte zum Schreiben.

Minderwertig ist die Kreuzabnahme in S. Severin und Sosio (r. Querschiff, Wand r.) mit zwei Stiftern unten im Brustbilde. Sehr schwach im Aufbau bleibt die Gruppe der zusammenbrechenden Maria fast unverständlich, und erst nach längerem Zusehen bemerkt man, daß ein großes rotes Tuch unter dem Heiland den Mantel des Johannes bildet. Die Köpfe sind klein und ohne Verhältnis, die Falten flach, nur die Farben sind warm und ansprechend in diesem sonst schludrigen Werke.

Der Tod Mariens im Komohause (n. 1511) wird wie alle die folgenden Bilder der Schule Sabattinis gegeben. Der Gegenstand war uns schon durch Bisuskios Freske bekannt geworden, und es ist interessant zu sehen, daß sich auch hier die seltene Figur des Satan im Vordergrunde findet; freilich sind ihm die Hände nicht abgehauen, sondern sie hängen nur wie verdorrt herab, und ihr Träger ist offenbar die Figur rechts auf Rafaels Tod des Ananias. Um den Sarg mit der Maria darin drängen sich in mehr oder minder leblosen Posen die Apostel. Unmittelbar darüber drückend wird die jugendliche Sele der Jungfrau von Kristus im Himmel empfangen, beides kleinere Gestalten, die das Verhältnis zu den unteren vergessen. Die heftig schillernden Farben sind aufdringlich: so ist das Bahrtuch grün mit rosa Lichtflächen[1]).

Einige Gottesmütter der Art verdienen eine kurze Erwähnung. So die von S. Restituta (Sakristei, Vorraum), ein großes im Halbrund abgeschlossenes Rechteck.

1) Der gleiche Gegenstand, der in Neapel der 1500 sehr beliebt war, ist dargestellt: in S. Peter-dem-Blutzeugen (1. Kap. r.), in S. Tommaso a Capuana, Donnalbina, Donnaregina, S. Rosa de' Constanzi, auch in der abgebrannten Kirche S. Maria della Rosa und anderswo.

Unten halbkniend links der hl. Silvester, rechts kniend die hl. Restituta, im Mittelgrunde das Meer mit der Insel Iskia. Über dem in ein Drittel Höhe gelegenen Horizont hält in der goldigen Luft die auf lichten Wolken sitzende Gottesmutter das Kindchen. Das Bild zeigt zwar alle die Mängel sabattinischer Mache, Mangel an Verständnis für die richtige Verteilung von Luft und Gestalten, Leere der Empfindung und unbedeutende Haltung, sorglos gezeichnete Akte unter der Kleidung; aber es ist ansprechend in der Wärme der Farben und eins der besten Werke der ganzen Schule.

Eine kleine Heilige Familie in der Sammlung von S. Filipp Neri (N. 24) ist ein deutliches Beispiel dafür, wohin die Reise geht, wenn die Nachahmer Rafaels meinen, es ohne seine gewissenhafte Zeichnung machen zu können.

Hier finden wir auch arg beschädigt und übersudelt eine Anbetung der hl. drei Könige (N. 47) mit denselben Mängeln der Zeichnung und der Verhältnisse.

Zu den besseren Bildern der Rafaeliten in Neapel gehört die Gottesmutter der Madonna della Purità (2. Kap. r.). Die Jungfrau sitzt auf einem Trone, der über Stufen auf perspektivisch verlaufendem Fliesenboden sich erhebt und wendet sich zu dem hl. Niklas (mit dem Knaben) in reichem Brokatmantel, während das Kristkind nach der anderen Seite den etwas verrenkt halbknienden hl. Jänner segnet. Im Hintergrunde befinden sich der kleine Johannes und andere Heilige. Die flachen Falten, flauen Farben, die falschen Größenverhältnisse, die ganze leere Art erinnern lebhaft an Sabattini.

In den gleichen Kreis gehört auch die unbedeutende Gottesmutter der Barbarakirche (2. Kap. l.). Sie sitzt auf Wolken in der Glorie, unten links der hl. Michael mit kleinem Kopf auf einem atletischen Körper, rechts in teatralischer Pose der hl. Rochus mit ungeheurem braunen Mantel. Im Durchblick Fegfeuerselen, im Himmel Engel, deren zwei Marien krönen. Maria hält die rechte Brust entblößt zwischen den Fingern der rechten Hand. Rafael kennt keine stillende Gottesmutter[1]).

Auf den Ausgangspunkt der Kunst Sabattinis, Zäsar von Sesto, geht eine figurenreiche Anbetung der drei Könige in S. Marien-des-Erbarmens (Hochaltar) zurück. Vielfach beschädigt ist sie wegen des Altarschmucks zudem schlecht sichtbar. Aber es spricht an durch eine schöne und warme Farbe, ungewöhnliche Innigkeit des Ausdrucks, große Züge der Gesichter, wenn sie auch nicht frei von Geziertheit sind, gute Hände und schöne Landschaft. In der Färbung nähert es sich dem Restitutabilde; hier wie dort die Zusammenstimmung von Schiefergrau, Hellviolett und Hochrot. Karakteristisch fallen hier die stark nach oben ausgeschweiften Lippen aller Figuren und die fliegende Stirn auf.

Zu den Sestorafaeliten gehört das (wie üblich dem Zigeuner gegebene) Dreikönigsbild (Il Rosario) in S. Anna-des-Palastes. Auf einem hohen, oben im

1) Das Ganze gehört mehr in den michelangelischen Kreis des Marko von Siena.

Rund auslaufenden Rechtecke sehen wir links ein großes in Trümmern liegendes, bewachsenes Gebäude, rechts die Landschaft, aus deren Tiefe sich der Zug mit Dromedaren und Reitern entwickelt. Im Vordergrunde ein König, dem man ein reiches Trinkhorn nachträgt, daneben zwei Engel. Dann die Gottesmutter im herkömmlichen Rot und Blau mit Kind: vor ihnen und in den Vordergrund reichend einer der anderen Könige, mit langem Barte, in gelbem Untergewande, rotem Mantel, halb kniend. Ganz im Vordergrunde links auf Riesenbeinen der Mohrenkönig, mit seinem Diener, dem er gespreizt Befehle erteilt, wobei er sich in den Hüften wiegt. Die sich beugende, im Nacken aufgerichtete Figur, die einen Schatzkasten darbringt, bildet den Abschluß des gedankenlosen Aufbaus. Die Färbung ist gut und tief; sonst alles von der unangenehmsten Aufdringlichkeit Sestos: der riesengliedrige Mohr, mit zu kleiner Brust und Kopf, die gespreizt und zugleich michelangelisch verrenkten Bewegungen, und was dergleichen von dem kritiklosen Neapel willig angenommenen Aus- und Unarten mehr sind.

Von den sonst vielfach dem Sabattini zugeschriebenen Werken könnte die Taufe Kristi von S. Maria-am-Schnee (über der Tür links in die Sakristei) ihm gehören, wenn sie nicht ganz verdorben wäre.

Wie man im übrigen mit Rafael verfuhr, zeigt die Gottesmutter in der Abtei von Lakava, die man in diesen Kreis hineinzieht. Es ist Rafaels Gottesmutter von Foligno nur mit einem Luinikopfe versehen und das Kind in sinnloser Weise herumgedreht. (Abb. 91)[1].

---

1) Was sonst von alten neapolitanischen Schriftstellern als Andreas gehörig angegeben wird, ist teils verschwunden, teils irrig. So finden sich die folgenden von D'Engenio erwähnten nicht mehr an Ort und Stelle: eine Krönung Mariens im Dom, Kap. Barrile ist 1744 entfernt, eine hl. Anna, Maria und Heilige zwischen dem 2. und 3. Pfeiler nicht vorhanden; die Werke von S. Gaudioso sind mit dem Untergange der Kirche zerstreut oder zerstört; eine Beweinung in der 3. Kap. von S. Marien-der-Gnaden ist nicht vorhanden, von dem hl. Andreas der Laurokap. nur die Abschrift. Nicht zu finden sind auch die für S. Kosmas und Damian, S. Severin und Sosio, S. Barbara, S. Spirito und S. Luigi angeführten Werke. — Eine von Pietri erwähnte Gottesmutter soll in der Augustinerkirche sein. Das von dem Inventar des D'Ancora (MS.) angegebene Bild des hl. Franz von Paola in der gleichnamigen Kirche ist von Ribera. — Als ein Hauptwerk der Schule gelten in Neapel gemeinhin die längst mit Ol übermalten Fresken der Sommakapelle in S. Johann-zu-Karbonara, die schon wegen ihrer Ausdehnung eine gewissenhaftere Erhaltung verdient hätten. Das Vorbild waren offenbar die Stanzen des Vatikans. Sie dürften nicht vor Mitte der 1500 anzusetzen sein und waren ursprünglich sicherlich ein ansprechendes Werk, das jetzt durch Vernachlässigung und Übermalen vollständig verdorben ist. Selbstverständlich beruht es auf einer Verwechslung mit den Sakristeitafeln, wenn man die Ausmalung der Sommakapelle dem Vasari zuschreibt. Dagegen ist durchaus Vasari-Nachfolge das Bild vom Hochaltar der Alten S. Annenkirche (gegründet 1562), eine hl. Anna mit Maria und Joachim, die gewöhnlich dem Sabattini gegeben wird. Schon die Klobigkeit der Glieder schließt ihn aus. (De D. erzählt, dies Bild sei von Paul de Matteis vollständig überholt worden, der aber am Aufbau nichts geändert hätte. Allein dies ist nur ein mißlungener Versuch, das Bild für Sabattini zu retten.)

XXVII

Obgleich Vasari unter dem Namen Marco Calabrese[1]) dem Marko Kardisko einen eigenen Abschnitt einräumt, auch behauptet, er habe unzählige Ölbilder und Fresken in seiner Adoptiv-Heimat Neapel angefertigt, sind die Nachrichten über sein Leben ganz ebenso spärlich wie die über seine Werke. Nach Vasari muß er 1486 geboren sein; von 1508 an ist er als Maler bekannt und stirbt hochgeehrt als solcher 1542. Er habe in Neapel alle anderen Maler überragt, was daran liege, daß hier eben kein hoher Vergleichsmaßstab vorhanden sei. Ein Schüler von ihm sei Johann-Filipp Crescione (von dem unten die Rede sein wird), der mit Leonhard Kastellani, seinem Schwager, viele Gemälde gemacht habe und zur Zeit, da Vasari schreibe, noch mache (1550)[2]).

Von urkundlichen Daten finden wir, daß er unterm 25. August 1521 ein Bild für das Kloster S. Anello macht, das verschollen ist, und am 20. April 1540 erhält er zusammen mit Antonino de Refenio und Mazzeo (Matteo) de la Carne[3]), ebenfalls Malern aus Neapel, 500 Dukaten für einen hl. Franz in S. Maria del Gesù zu Lakava.

Von den »unendlich vielen Werken« des Meisters nennt Vasari zwei: eins in Aversa und ein Ölbild des Hochaltars der Augustinerkirche zu Neapel: »mit sehr viel Schmuck und mehreren Bildern mit Geschichten und ausgeführten Figuren, worin er den hl. Augustin darstellte, wie er mit den Ketzern streitet, und oben wie an den Seiten Geschichten des Heilandes und der Heiligen in verschiedener Haltung, darinnen man einen konsequenten Stil verfolgt, der im guten Sinne modern ist, und eine schöne und zweckmäßige Farbengebung bemerkt.«

D'Engenio, der diese Bemerkung von Vasari nimmt, fügt hinzu: »Die Geschichten entnahm er der Zeichnung des Polidoro, und das Ganze war das Werk des Marko Kardisko, des berühmten Malers aus Kalabrien, der um 1530 blühte.« Außerdem gibt er ihm in der Barbarakirche (damals Himmelfahrtskirche genannt) einen Gekreuzigten zwischen dem hl. Anton von Padua und der hl. Barbara.

---

1) Den Beinamen eines Kalabresen tragen außerdem noch Mattias Preti und der wenig bekannte Johann-Peter, der mit Taddäus Zucchero arbeitet.

2) Kastellani verfertigte für die Erzäbtin des (1799 niedergebrannten) Klosters von S. Gaudioso, Laura Piscicelli, unterm 9. Juli 1560 und 5. Juni 1561 zwei große Altarwerke, deren nähere Beschreibung man bei Filangieri (Doc. IV, 416) findet. Capasso sah in der Jesuitenkirche-der-Nonnen einen Heiland in einer mit Blut gefüllten Muschel mit der Unterschrift GIAN-LEONARDO und gibt es dem Kastellani. Tutini und Celano sprechen ihm das Bild auf dem Hochaltar der Montekalvarienkirche zu. Es stellt Kristum am Kreuz zwischen den Schächern mit der Mutter Gottes, Johannes und anderen Figuren dar. Neuere (Galante) ersetzen es durch den hl. Anton von Padua (4. Kap. I.) Auch diese Arbeit würde um 1560 fallen.

3) Verlesene Namen?

Seitdem gilt Marko als der Schüler des Polidoro von Karavaggio, obgleich er eine Zeichnung dieses Meisters kann ausgeführt haben, ohne doch dessen Schüler zu sein. Marko war, als Polidoro vor der Brandschatzung Roms 1527 nach Neapel flüchtete, bereits 41 Jahre alt (Vasari!). Daher ist Milanesis Vermutung, daß er bei Sabattini gelernt habe, viel wahrscheinlicher.

Was Polidoro Caldara da Karavaggio betrifft, so war er offenbar nur kurze Zeit in Neapel, wo er von Sabattini freundlich aufgenommen worden wäre und Sarnelli neben Marko als Schüler gehabt hätte. D'Engenio macht ganz widersprechende Angaben über ihn. Einmal hat er in S. Maria della Grazia (mit dem Beinamen der Pietra del Pesce) links vom Hochaltar einen hl. Peter gemalt und 1540 »geblüht«. Dann malt er hier 1566 ('26?) eine Gottesmutter mit Kind zwischen den hh. Sebastian und Rochus mit einigen Fegfeuerselen. Endlich gibt er ihm das Hochaltarbild dieser erst 1526 entstandenen Kirche, eine Gottesmutter zwischen den hh. Peter und Paul: »er malte in dieselbige Tafel auch viele andere Figuren zur Auszierung. Dieselbigen sind aber von den Fischhändlern [denen die Kirche gehörte] an unterschiedliche Personen verkauft worden (o über die endlose Habsucht dieser elenden Welt!), und man sieht nur mehr die beiden genannten Apostel. Polidoro war der Welt teuer im Jahre 1520.« Er ging sehr bald nach Messina, wo sein letztes Werk vom Jahre 1534 datiert. Im Jahre darauf war er dort noch beim Empfang Karls V, der sich auf der Rückkehr von Tunis hier wie in Palermo und in Neapel auf das Großartigste mit Triumfbögen und Festen feiern ließ, tätig. Dann hört man nichts mehr von ihm. — Die Kreuztragung im NM. (83809) und die beiden kleinen, sehr stark nachgedunkelten und unkenntlich gewordenen Bilder auf Holz (83780): Jesus auf dem Wege nach Golgata und das Pfingstfest mögen aus der Kirche der Fischhändler stammen.

Nach Celano hätte Polidoro diejenige Tätigkeit in Neapel fortgesetzt, wofür er sich mit dem Florentiner Maturino zusammen in Rom einen berühmten Namen gemacht hatte: die einfarbige Fassadenmalerei. So berichtet er, Polidoro habe die Vorderseite des Hauses des Bernhard Rota bemalt, »aber die Zeit hat es so mitgenommen, daß man kaum mehr erkennt, daß sie bemalt war«. »Auch die Decken zweier kleiner Zimmer waren von demselben Polidoro eintonig mit unterschiedlichen Geschichten bemalt. Da man aber die Balken auswechseln mußte, und die wertvollen Gemälde wohl bekannt waren, gelangten sie in den Besitz des Kaspar Romer, der sie größtenteils nach Flandern schickte. Zwölf der besten blieben in seinem Besitze . . . und kamen nach seinem Tode für einen geringen Preis in den des damaligen Statthalters de los Veles [Innico Velez de Guevara 1648—53], der sie nach Spanien schickte.« — Auch Giannone behauptet, Polidoro habe viel in Neapel gemalt, weiß aber auch nichts anzugeben. Dagegen klagt Karpaccio: »Es schmerzt mich, daß einige Besitzer das Beste an ihren Häusern zerstört haben. So an dem des Regenten Revertera, wo Öl- und Frischmalereien des Polidoro von solcher Schönheit waren, daß sie allein genügten, dies Haus berühmt zu machen.

Jetzt ist alles mit Kalk übermalt, und weinen möchte, wer es sieht. Unendlichen Schaden hat man damit einer großartigen Malerei zugefügt« ...

Vielleicht darf man Marko Kardisko das herrenlose Altarbild des NM. (125355) zuweisen, das in den Kreis der neapolitanischen Rafaeliten gehört. Es ist in altem Rahmen eine sechsteilige Tafel (von 1,86 Breite) mit einer Staffel, während ein krönender Abschluß zu fehlen scheint. Die drei oberen kleineren Tafeln stellen in der Mitte den Gekreuzigten, links die hl. Verena, rechts die hl. Apollonia dar, die unteren hohen Rechtecke die Gottesmutter mit Kind, links den hl. Leonhard, rechts den hl. Donat, die Staffel das Abendmal. Unter dem hl. Leonhard befindet sich in alter sorgloser Schrift HOC OPUS F. F. JACOPUS DE RICHARD (IS), unter der Gottesmutter: EX LEGATO QUONDAM PASCASII DE RICHARDA ET IONELLE UXORIS EIUS DIVO LEONARDO DICATŨ EST SUB A · D · 1521 · Man findet hier ganz die Sucht aller Rafaelnachfolger, für die Haltung des göttlichen Kindes immer neue Gedanken zu entwickeln. Körper und Kopf des Kindes sind auffallend gut, das Fleisch warm im Ton und gut modelliert. Auch Kopf und Hände der Gottesmutter sind leidlich, während alle anderen Köpfe viel geringer sind. Der Gekreuzigte scheint überhaupt nicht zugehörig. In der Farbe ist die Tafel besser als Sabattini, dem es in dem Mangel an Ausdruck und Faltenwurf gleichsteht, und erhebt sich im Allgemeinen höher als die meisten anderen derartigen Arbeiten dieser Zeit in Neapel[1]). Es wird auch dem Sabattinischüler Franz Fiorillo gegeben, von dem man nichts weiß[2]).

Von dem dunkeln Vinzenz Korso war schon kurz die Rede (S. 95 ff.). Es sei hier nachgetragen, was die zuverlässigen Berichte Neapler Schriftsteller von ihm wissen.

D'Engenio bemerkt: »In der Kapelle Buca d'Aragona von S. Dominik sieht man ein Bild, auf dem unser Herr Jesus ist, der das Kreuz auf den eigenen Schultern trägt, sowie andere Personen von ausgezeichneter Malerei: nach Einigen wäre es von Vinzenz Korso, nach Anderen von dem berühmten Maler Johann Korso. Bei Gelegenheit der Gemälde der Lorenzerkirche erwähnt er auch den Cola Antonio (S. 95) und als einen seiner Schüler »Vinzenz, genannt il Corso, berühmten Neapler Maler«.

---

1) So steht es weit über dem (nummerlosen) Altarbild mit der Gottesmutter und Kind zwischen Maria Magdalena (l.) und dem hl Sebastian (r.) mit dem Ausblick aufs Meer und der Inschrift am oberen Rande des Trones: HOC OPUS FIERI FECIT EREDES QUONDAM NOVELLI C̄EZONIS [-CEMBRONIS] AÑO · D · 1510 · DIE · 10 MESIS AGUSTI. Das Werk eines Schmierers, für den die mit dicken schwarzen Linien umrissenen Formen karakteristisch sind.

2) So Dalbono, der das Bild auf der Ausstellung von 1877 sah: »Fiorillo ist wie Paolillo ein wenig bekannter Schüler des Andreas von Salern. Figuren von nicht allzu großer Schlankheit, genügender Anmut und Bewegung zeichnen ihn aus ...« Nicht einmal De D. weiß etwas von ihm. Dagegen könnte dies das aus S. Anello stammende Bild sein (S. 189).

Franz de Pietri: »In S. Dominik auf dem Altar neben der Kanzel ist das Bild des Heilandes mit dem Kreuz auf den Schultern von jenem Jonann Korso« ...

Celano fügt noch folgende Bilder hinzu: In der Lorenzerkirche über der Tür Kristus auf dem Wege nach Golgata und in der Kapelle del Balzo die Anbetung der hl. drei Könige; in S. Severin und Sosio eine Beweinung [die oben besprochene Kreuzabnahme?].

Giannone meint, es müsse entweder zwei Maler des Namens gegeben haben oder ein Irrtum vorliegen. Das Bild der Bucakapelle habe lange in einer Ecke der Sakristei gehangen und sei 1717 mit einem unteren Ansatz von schlechter Mache in der Kapelle des hl. Tomas (des Gekreuzigten) rechts vom Hochaltar aufgehängt worden. Die Tafel, obgleich mit Figuren unter 50 zm, nähere sich sehr der Art des Rafael, zeuge von gutem Geschmack und Zeichnung und sei von Kennern stets für wertvoll erachtet.

Tutini (1600—67) folgt teilweise dem D'Engenio, gibt aber dem »Vinzenz genannt il Corso, Neapolitaner«, in der Lorenzerkirche die Tafel mit den hh. Franziskaner Märtirern von Marocko auf Goldgrund nach griechischer Manier und außer der Kreuztragung von S. Dominik in S. Severin und Sosio die von uns dem Baço zugeschriebene Tafel mit den hh. Severin und Sosio (S. 99 ff.), was erst recht verwirrend ist[1]).

Mit dem Namen Tesauro treibt De Dominici großen Unfug; in Wirklichkeit gab es nur einen einzigen Tesauro, dessen Vornamen wir nicht einmal kennen. Seine Werke sind untergegangen. »In der Kapelle del Tocco im Dom«, sagt D'Engenio, »sieht man die Wunder und das Leben des hl. Aspren, gemalt von Tesauro, dem berühmten neapolitanischen Maler, der um 1520 blühte. Es war derselbe der (soweit man aus der Überlieferung erfährt) die heiligste Figur in S. Maria-dell'Arco malte, die durch die häufige Wiederkehr von Wundern heute eine der berühmtesten und frömmsten Kirchen in ganz Italien geworden ist. Er malte ferner die ganze Kapelle der hl. Muttergottes-des-Friedens in der Verkündigungskirche, die heute als Begräbnisstätte für die Töchter dieses hl. Hauses [der Verkündigung] dient. Und über der Tür des Hofes, wo sich besagte Kapelle befindet, sieht man eine Mutter Gottes mit dem Kindchen an der Brust, den hl. Jänner und den hl. Agnello, unsere Schutzheiligen. Das war alles Werk des Tesauro.« Diese Notiz wird auch von dem Urkundenbuch der Verkündigung (1543, f. 253) bestätigt. Natürlich ist das alles verschwunden. Bei Erwähnung der Gottesmutter in S. Marien-des-Bogens bemerkt Giannone: »Von den anderen genannten Werken

1) Bei der oft ganz wunderbaren Vermischung von Eigennamen, die in der Neapler Kunstgeschichte gang und gäbe ist, ist es nicht unangebracht, hier auf einen Johann-Vinzenz Cosso aufmerksam zu machen, der zwar kein Maler war, aber zur Zeit D'Engenios in der Kunstwelt eine Rolle spielte. Er war ein Patrizier des Niloviertels und vermachte 1637 sein Vermögen den Teresianern, damit seine Kapelle in der Teresienkirche-der-Studien und eine Bibliotek in Torre del Greko eingerichtet werden könnten. Die Kapelle (der hl. Teresa gew. l.) wurde von Fansaga in überladener Weise errichtet, Massimo malte die Decke, Balducci das Altarbild.

bewundert man nur noch die Gottesmutter-des-Bogens, die halb mit Firnis überschmiert ist.« Die Tockokapelle (l. von der Minutulokap.) wurde um die Mitte der 1700 von einem Solimenaschüler Andreoli übermalt.

XXVIII

Im ersten Drittel der 1500 treffen wir in Neapel den Namen »Pistoia«: auch mit ihm sind Verwechslungen mannigfacher Art verknüpft.

Vasari schreibt: »Ein Schüler des Johann-Franz Penni war Leonhard gen. Pistoia, weil er von Pistoia war, der verschiedene Arbeiten in Lucka verfertigte; und in Rom machte er viele Bildnisse nach dem Leben; in Neapel malte er für den Bischof von Ariano, Diomed Karafa[1]), heute Kardinal; in der Dominikanerkirche eine Steinigung des hl. Stefan für eine diesem Heiligen geweihte Kapelle. In Montoliveto malte er eine andere Tafel, die auf den Hochaltar gestellt und dann zugunsten einer anderen mit demselben Vorwurf von Georg Vasari ausgewechselt wurde. Leonhard verdiente bei den großen Herren Neapels viel Geld, kam aber auf keinen grünen Zweig, weil es ihm zwischen den Fingern zerronn. Schließlich starb er in Neapel mit dem Rufe eines guten Farbenmalers, aber weniger guten Zeichners.«

Nach Milanesi wäre der Neapler Leonhard von Pistoia der näher als Leonhard Malatesta von Pistoia bezeichnete Maler gewesen, der aber nicht Schüler des Penni hätte sein können, da von ihm bereits reife Arbeiten aus dem Jahre 1516 vorhanden sind, wo Penni selbst noch bei Rafael arbeitete.

Dagegen ergibt sich, daß in Neapel zwei Pistoiesen tätig waren, nämlich ein Meister Leonhard de Gratia von Pistoia und ein Bartel Niklas di Guelfo von Pistoia, die von Celano in einen Leonhard Guelfo gen. Pistoia zusammengeschmiedet wurden und es seitdem geblieben sind.

Über Bartel Niklas Guelfo erfahren wir Folgendes.

Unterm 31. März 1505 verspricht Bartholomeus Nicolai Guelfi de Pystorio zusammen mit Pellegrinus de Isso dem Hieronimus Jaccheta von Monteforte eine Altartafel (Holz, Goldgrund, 3,65 h : 2,08 b) mit Staffel für 25 Duk., darauf eine von zwei Engeln gekrönte Gottesmutter in blauem Mantel mit Goldschmuck, zur Seite der Täufer und der hl. Lorenz, die Staffel mit dem Abendmal, im Halbrund der hl. Geist und Kristus.

Nicht unwahrscheinlich ist dieser Meister gleich mit dem folgenden: Am 4. Januar 1507 schließt der Meister Bartholomeus Guelfi de Pistoya habitator Neapolis pictor einen Vertrag, laut dessen er für die Peterskirche von Montekorvino für 61 Silberkarlinen eine Altartafel (Holz, Goldgrund, im Halbrund ge-

1) † 1560 in Rom, wo er in S. Martin-zu-den-Bergen beigesetzt wurde.

schlossen, 2,60 h : 2,86 b) anzufertigen hat, und zwar »im ersten Bilde« d. h. in dem Oberteil Gottvater mit Krist am Kreuz aus den Wolken kommend, Maria und Mattäus auf einer, der Evangelist Johannes und der hl. Franz auf der anderen Seite; auf dem »zweiten Bilde«, also unten eine Gottesmutter mit zwei krönenden Engeln zwischen den hh. Donat und Peter, der Mantel Mariens in Ultramarin, das Kleid in Brokat. Darunter eine Staffel mit den Sieben Freuden Mariens[1]).

Hierbei erfahren wir, daß derselbe Meister ein gleiches Bild für die Neue Marienkirche in Neapel angefertigt habe, das als Vorbild dienen soll. Dies ist nicht mehr nachweisbar: vielleicht gehören die Flügel des Dreiblattes in der Kapelle des Gekreuzigten links vom Hochaltar dazu. Als Bürge tritt bei diesem Vertrage der Maler Anton Volpe von Neapel auf. D'Engenio vermerkt eine Arbeit des Guelfo für die Martakirche. »In der Kapelle der Sticker ist eine sehr schöne Tafel, auf der sich die Himmelskönigin mit dem Kindchen am Busen und viele Engel befinden, unten der hl. Lukas, von seltener Malerei; das Ganze war das Werk des berühmten Malers Bartel Guelfo gen. Pistoia, der um 1520 blühte.« Celano nennt das Bild sehr berühmt. Es verbrannte im Aufstande des Masaniello 1647. Dunkel erscheint das Schicksal eines anderen Werkes, das D'Engenio erwähnt. »Über der Tür der Hieronimuskirche-der-Nonnen ist die Gottesmutter mit dem Kinde im Schoße zwischen dem hl. Hieronimus und dem hl. Franz. Das Ganze war das Werk des Bartel Guelfo gen. Pistoia.« Dagegen bemerkt Celano: »Das Bild auf dem Hochaltar (der Hieronimuskirche), darauf die Gottesmutter mit ihrem Kindchen im Arme und unten der hl. Hieronimus und andere Heilige, ist das Werk eines jungen Künstlers namens Jakob Sanso, obwohl hier vorher eine von Pistoia gemalte Tafel war.« Auch Sansos Tafel wurde dann in die linke Kapelle links verbracht und im 17. Jahrhundert durch Solimenas Gottesmutter, unter die hh. Hieronimus, Benedikt, Franz und viele hh. Franziskaner ersetzt[2]).

Ob der Maestro Pistoia, der im Jahre 1522 für die Malereien des Klosters und des neuen Schlafsales wie auch des Sommer-Remters der Großen Karmeliterkirche bezahlt wird, mit unserm Bartel oder mit Leonhard gleich ist, muß dahingestellt bleiben. Bartel kehrt jedenfalls noch einmal im Jahre 1523 wieder, wo er für die Große Josefskirche (S. Giuseppe de' Falegnami, 1. Kap. r.) eine Anbetung der hl. drei Könige malt, die gezeichnet ist: BARTOLOMEUS · GUELFUS · PIS-

1) Dies ist wohl derselbe Meister, der in der Kirche von Kalciano (Basilikata) ein Dreiblatt in Tempera (in der Mitte Maria mit Kind in Landschaft, auf Goldgrund l. der Täufer, r. der hl. Niklas v. Bari, im Halbrund Gottvater, auf der Staffel das Abendmal) zeichnet: BARTOLOMEUS PASTOIA PINSIT MCCCCCIII (1503). Seine Kunst gehört noch dem 15. Jahrhundert an.

2) Dieser Sanso ist eine dunkle Persönlichkeit, die ein Schüler der Donzelli gewesen sei und dabei noch »unserer alten Malerschule der Anjoinenzeit« angehört habe (Chiarini). Nach Anderen habe er sogar Manso geheißen und in der kleinen Kirche des hl. Bonaventura (Altar r.) einen hl. Franz von Assisi gemalt. Das oben erwähnte Bild der Hieronimuskirche war schon 1873 so zerstört, daß die Stücke davon in der Sakristei lagen.

TOIENSIS PINXIT · 1523 · UT · EMENDENT. Das Bild, obgleich nur schwer sichtbar[1]), ist eine wohltuende Erinnerung an gute Schule und Zeit. Im Halbrund oben befindet sich Gottvater, unten in kleinen Figuren die Anbetung der Könige in einförmigem fantasielosen Aufbau: rechts Pfau, Josef, Maria, die Krippe, links ein vor dem Kinde kniender König, dann in gleicher Beugung die anderen mit Knappen usw. Auch die Landschaft ist hilflos, Farben wie Modellierung sind matt. Die ursprünglich kühlen Töne von Braun, Grau, schwachem Rot deckt jetzt ein warmer Goldton des Alters. (Tempera?)

Leonhards Tätigkeit scheint erst nach der des Guelfo zu beginnen. Wir finden ihn zuerst in der Dominikanerkirche. Nach D'Engenio malt er dort für die Kapelle des Diomed Karrafa eine Steinigung des hl. Stefan. Diomed scheint des Künstlers Gönner gewesen zu sein. In dieser dem hl. Stefan geweihten Kapelle, wo er sich zu lebzeiten als Bischof 1544 ein prunkhaftes Grabmal hatte errichten lassen, ließ er von Leonardo dett' il Pistoia den Tod des Blutzeugen malen, was allem Anscheine nach um 1544 geschah. Celano (der bei dieser Gelegenheit Lionardo und Guelfo zu einem Manne zusammenzieht) bemerkt: »Das Bild ist fortgenommen, und man weiß nicht, was man damit gemacht hat.«

Ein anderes Bild angeblich von Leonhard in der Dominikanerkirche (Kap. Ruffo) stellt den Bluttod der hl. Katerina dar. Aus dem Umstande, daß diese Kapelle ursprünglich den Tomacelli gehörte und dem Leonhard Tomacello, der 1529 starb, seine Gattin ein Grabmal errichtete, ist aber alles das nicht zu schließen.

Eine eigenartige Geschichte hat das jetzt im NM. (N. ?) befindliche Bild der Reinigung im Tempel, das Leonhard für den Hochaltar von Montoliveto gemalt hatte. »Die Personen, die man darauf sieht, wurden nach dem Leben genommen, um das Misterium der Reinigung Mariens darzustellen. So war das Gesicht Simeons von dem damaligen Kronanwalt des höchsten Gerichtshofes, Anton Barrattucci, das der Maria von Lukrezia Skaglione, das der anderen Frau von dem Gesichte der Diana von [A]Rago[na] genommen, einer Dame, deren große Schönheit damals sehr geschätzt wurde. In den anderen Persönlichkeiten erkannte man die Ähnlichkeit mit dem Erzbischof von Kajazzo, Lelio Mirto, dem Bischof von Polikastro, Gabriel Altilio, und dem Sakristan der Kirche, einem Olivetaner. Als nun Vasari zur Ausmalung des Remters [1544] nach Neapel berufen wurde, gab er in sittlicher Entrüstung den Brüdern zu verstehen, es sei doch sehr unschicklich, daß man auf der Tafel des Hochaltars einer Kirche, die so vornehm und viel besucht sei, in dem Gesichte der Jungfrau die Züge einer so wohlbekannten Dame, in dem Simeons die eines Anwalts erkenne. Sie wurde daher entfernt und durch eine Tafel mit demselben Vorwurfe von der Hand des Vasari ersetzt« (Celano). Diese Angaben lassen darauf schließen, daß das Werk in der Zeit von 1530 bis 1540 entstand.

---

1) Unten ist es um 40 zm verlängert. Hohes Rechteck von 3,12 : 1,82 m, oben rund, mäßig erhalten, namentlich im oberen Teile überschmiert.

Unterm 26. Juni 1548 verpflichtet sich der Nobile Mastro Leonardo di Gratia de Pistoja für 400 Dukaten nach Modell eine Altartafel anzufertigen für die Verkündigung. Sie stellte eine Beweinung dar und befand sich im Kor, wo sie beim Brande der Kirche mit unterging.

Die Lebhaftigkeit der Darstellung und des Ausdrucks verschaffte den Werken des Pistoiesen eine große Volkstümlichkeit. In S. Marien-der-Geburt (1. Kap. r.) befindet sich ein hl. Michael, der dem Beschauer sowohl durch seine Größe als auch durch den lebhaften Ausdruck und die malerische Eigenart auffällt. Er ist auf Holz in silbrigen Temperafarben gemalt. Ein schöner ursprünglicher Rahmen umschließt das hochgestellte Rechteck mit dem Halbrundfelde darüber. Die Himmelslinie liegt (wie bei Girlandajo) sehr tief, wodurch das Bild etwas sehr Weiträumiges und Luftiges erhält. Der Himmel ist grünlich-blau; ein schmales Lichtband zieht sich am Horizonte hin. Gegen diese Luft steht der Erzengel, der als schöner Jüngling in antikischer Rüstung nach rafaelischer Art den Fuß auf den Nacken des Ungeheuers setzt, das er im Begriff ist zu vernichten. Es ist ein sehr steifer, ungelenker und manierierter Krieger, dessen gipsiger Ton nicht erquicklich wirkt. Vor ihm liegt ein gar wunderliches Ungetüm: es hat die verzerrten Züge einer mit dem Tode ringenden jungen Frau, deren Schönheit in ihrer peinlichen Lage allerdings möglichst geschont wird. Über den üppigen Busen und Leib legt sich das reiche Haar und bildet auf letzterem das seltsame Gesicht eines Mannes, der entrüstet den Mund zu öffnen scheint. Am Boden liest man:

ET FECIT VICTORIAM
HALLELUIA

Erzählt wird, das Ungeheuer stelle eine schöne Neapolitanerin vor, die es gewagt habe, den Kardinal Diomed Karrafa, Leonhards Gönner, in der Art des hl. Anton von Padua zu versuchen, was indes der Kardinal siegreich zurückgewiesen habe. In Erinnerung daran habe er dann das Bild gestiftet. Wie immer es sich damit verhalten mag (und eine weniger wohlwollende Deutung ist nicht allzu schwer): das Bild ist ganz in den Besitz des Volkes übergegangen. Wenn es von einer verführerischen Schönheit sprechen will, so wird von dem Neapolitaner der »Teufel von der Mergellina« zitiert[1]). Ähnlich muß ein hl. Georg gewesen sein, der sich in Groß-S. Georgen in der Kapelle der Cotugno befand. Der Heilige im Harnisch saß auf dem Bilde mutig zu Pferde, bereit, den Drachen zu töten, darunter ein Stifter aus dem Hause Cotugno betend; das war aber so seltsam dargestellt, daß man seitdem, wenn man ausdrücken wollte, Jemand suche sich prahlerisch hervorzutun, sagte: »er tut wie der Georg Cotugno«.

»In Groß St. Johann im Mittelschiff rechts ist eine Tafel, auf der sich der vom Kreuz genommene Krist im Schoße der Mutter, getragen von zwei Engeln, befindet, ein Werk des Lionardo da Pistoia« (Celano). D'Engenio verlegt es

1) Der Stadtteil, in der die Kirche liegt

in die Kapelle Cambi (4. l.), spricht aber von dem Kindchen am Busen der Mutter. Es sei von Lonardo il Pistoia, einem berühmten Maler, der »um 1550 geblüht« habe. Ebensowenig wie diese gelingt es, die Tafel der Neuen Jesuitenkirche nachzuweisen, die sich nach D'Engenio in der Sakristei dort befinde: mit einem »Salvator Mundi, von seltener Malerei, die von Lonardo da Pistoia ausgeführt wurde.«

XXIX

Eine Werkstatt zur Anfertigung rafaelischer Sammelbilder besaß auch der Neapler Peter (de) Nigrone. Er taucht urkundlich unterm 4. Juni 1539 zuerst auf, an welchem Tage sich der nobilis Petrus de nigrone de neapoli verpflichtet, dem edlen Pacilio Certa von Neapel eine Unbefleckte Empfängnis (1,82 h : 1,30 b) in schön geschnitztem Rahmen nebst Säulen usw. und Staffel für 40 Skudi anzufertigen, die verschollen ist. Als besonders schön bezeichnet Celano die mit dem Namen »Pietro Nigrune 1541« versehenen beiden Bilder, die zur Seite der Pforte von der Marienkirche Donnarómita hingen, eine Anbetung der Könige und einen Krist an der Säule. Am 18. Juli 1542 verspricht er den Vorstehern der Wollzunft für ihre Kapelle in S. Marien-der-Gnaden (sie hatte deren zwei zur Seite des Haupteingangs) mit Rahmen, Säulen, Fries usw. für 80 Duk. anzufertigen. Auf dem Mittelbild soll die Gottesmutter mit dem Kinde im Arm von zwei Engeln auf Wolken getragen werden, und zu ihren Füßen sich rechts der Täufer und links der hl. Andreas befinden. An der Staffel sind eine Verkündigung, ein Haupt des Heilandes, ein hl. Anton von Padua und ein hl. Sebastian anzubringen. Das Bild war ein Gegenstück zu dem Turkos (s. unten) und wurde später als von Johann Filipp Kriskuolo angefertigt betrachtet. Schon zu Celanos Zeiten hatte es unter dem von den Fenstern herabtriefenden Wasser arg gelitten und wurde deshalb der Kapelle der Schneiderzunft überwiesen, wo es ohne Rahmen aufgestellt wurde. Es ist fürchterlich zugerichtet und verschmiert, so daß es nicht mehr zu erkennen ist. Es macht eine betrübliche Figur auf dem Hochaltar, sagt Filangieri. Mit der Jahreszahl 1545 versehen ist eine Gottesmutter in S. Agnello (2. Kap. r., r. Wand), mit dem Kinde im Arm, unten sitzend die hl. Katerina, der hl. Onofrius, der hl. Hieronimus und eine (vollständig abgeblätterte) Stifterin. Auch sie ist sehr schlecht erhalten. Unten links ist schwer lesbar: Pietro de Negroni 1545. Hat das Werk auch noch einen schwachen Abglanz rafaelischer Art, so ist die Ausführung doch bereits zu einer durchaus handwerksmäßig betriebenen Kunst herabgesunken. Die Figuren stehen in einem ganz ungleichen, schlechten Verhältnis zu einander, die Glieder ebenso zum Körper. Nur die Engel und eine gewisse Wärme des Tons sind ansprechend. Der Aufbau ist von einer fast harmlosen Kunstlosigkeit. Dabei ist besonders die hl. Katerina eine ausdruckslose steife Puppe und das Ganze vollkommen gedankenlos. Celano, der

einzige, der Negroni erwähnt, kannte von ihm aus dem Jahre 1546 zwei Orgelflügel in S. Klara, auf denen sich der hl. Anton und die hl. Klara befanden. Aus dem gleichen Jahre vom 5. Februar datiert eine Urkunde, laut deren Meister Pietro, pittore di Napoli über eine von den Orgelbaumeistern Andreas Skoppa und Johann-Donadio Mormanno anzufertigende Orgel für den Holzschneider Askanius de Terzo[1]) das schiedrichterliche Gutachten übernimmt, das man vor dem Beginne des Auftrages auszumachen pflegte. Dieser Meister Peter kann nur unser Negroni sein, denn weder Bofulko, der von 1487—1503 blühte, noch Pietro Ispano von 1510—12 können in Frage kommen.

Der Ruf des Nobilis Petrus Nigronus de Neapoli pittor drang auch in die Umgegend: unterm 30. Januar 1548 verpflichtet er sich den Vorstehern der Kirche der hl. Eufemia zu Sorrent zur Anfertigung einer Altartafel (3,38 h : 2,60 b), die in der Mitte den Gekreuzigten zwischen Maria auf der einen, Johannes und Maria Magdalena auf der anderen Seite tragen soll. Auf dem Flügel rechts sollen die hl. Eufemie, links der hl. Antonin, auf zwei Rundildern darüber die Figuren der Verkündigung, auf der Staffel kleine Figuren nach Angabe Platz finden. Ob das Werk noch vorhanden ist, kann ich nicht angeben. Im Jahre 1549 (16. und 17. April) quittiert der Meister darüber in zwei Urkunden. Am 31. Januar 1549 nimmt er Cesare Laganazo von Iskitella, den als Zäsar Turko besser bekannten Künstler (s. unten) zu sich, weniger, wie es scheint, als Lehrling, denn als Gehilfen bei der Anfertigung rafaelisch angehauchter Altartafeln. Als letztes bekanntes Werk verzeichnen wir eine Himmelfahrt für die Kirche des hl. Franz von Paola (S. Luigi-a-Palazzo), auf der Celano den Namen Pietro Negrone und die Jahreszahl 1554 fand[2]). Als eins der besseren Werke aus dem Sabattinikreise sei das Bild in S. Restituta (5. Kap. l., l. Wand) erwähnt: Die hh. Aspren und Restituta beten den oben in den Wolken erscheinenden Gottvater an. Nach Celano soll es die Abschrift eines Sabattinibildes von Peter Negrone sein.

Nur weniges wissen wir von Zäsar Turko, der um 1560 »blühte«, und allem Anscheine nach sich dem Kreise der Rafaeliten anschloß. Am 31. Januar 1549 tritt »Cesar de laganazo de terra hyschitelle«, der Sohn des Jakob de Laganazo, bei Peter Nigrone auf acht Jahre in die Werkstatt. Er muß schon ziemlich alt gewesen sein, denn in dem Vertrage heißt es, er verpflichte sich »besagtem Peter zu dienen und zu gehorchen in der genannten Kunst der Malerei und in allen anderen Diensten, ob er nun ein Weib nähme oder nicht, und ob er nun irgend

---

1) Dies ist derselbe Künstler, der 1573 für die Verkündigungskirche eine reiche Kanzel schnitzte.

2) Ein Maler Rafael Nigrone, vielleicht Peters Sohn, verpflichtet sich unterm 11. September 1566 für die Kirche des Allerheiligsten Körpers Kristi in Nocera, seiner Heimat, eine Altartafel zu malen mit dem Heiland zwischen zwei Engeln, den beiden Johannes, und anderen Figuren, die für das Altarwerk und die Staffel erforderlich seien, unter anderem eine Verkündigung. Der Preis ist 21 Duk., über die er am 19. März 1567 quittiert.

eine andere Kunst ihm beibringen solle, oder ob er in einen Orden eintreten wolle«. Am 5. Juli kommt der Meister Caesar thurco de neapoli pintor mit dem Meister Michael de Curia als Zeuge vor. Ein mit T 1556 gezeichnetes Bild, das sich in S. Johann-zu-Karbonara (Kap. der Recko und Aquino, später der Mastrogiudice-Sersale; 2,55 h : 1,70 b, rest.) befindet und eine Gottesmutter mit Kind und unten den Aposteln Bartolomäus und Mattäus darstellt, wird dem Turko zugesprochen. D'Engenio berichtet: »In S. Marien-der-Gnaden befindet sich zur Rechten des Eingangs eine Kapelle, darin ist die Tafel von der Taufe Kristi, die von Zäsar Turko angefertigt wurde, einem berühmten Maler von Iskitella[1]) . . ., der um 1560 blühte.« Celano sagt, sie sei »jetzt« über der Tür, ist aber auch dort nicht mehr zu finden. Ebensowenig findet sich in S. Marta eine Auferstehung des Lazarus. »Aus dem Grabe tretend steht er aufrecht in sein Totenhemd gehüllt zum Erstaunen der Apostel und Anderer. Marta und Maria Magdalena haben sich vor die Füße des Herrn geworfen. Das Ganze ist ein Werk Zäsar Turkos.« Dagegen ist in der Augustinerkirche-der-Münze (4. Kap. r.) noch ein stark beschädigtes und in Stücke geschnittenes Altarblatt vorhanden, das D'Engenio ihm gibt. Es zeigt Maria in der Glorie angebetet von dem hl. Andreas (r.) und dem hl. Anton-dem-Abt (l.). Das in matten Temperafarben ausgeführte Bild hat ganz gute Greisenköpfe, und der rote Mantel des Andreas wie das weiße Untergewand des Anton machen einen malerischen Eindruck, die Zeichnung ist aber flüchtig, das Ganze hohl und nichtssagend.

Wie Mark die Taufe Kristi in Neapel anfertigte, so auch mehrfach die Beschneidung. Die Jesuitenkirche-der-Nonnen hatte eine Hochaltartafel mit diesem Vorwurf von Turko, »unserem Neapolitaner, der blühte, als die Malerei anfing sich zu vervollkommnen (Celano).

XXX

Eine eigentümliche Verwirrung herrscht bei zwei Künstlern, die beide den Namen Kriskuolo führen: Johann-Filipp und Johann-Angelo[2]). Da nun Johann-Filipp sich auf einem Bilde (s. unten) als Johann-Filipp Criscuolo zeichnet, während Johann-Angelo urkundlich Johann-Filipp Crisconio genannt wird, so nehmen wir eine frühzeitige Verwechslung und Vermischung dieser ähnlich klingenden Namen an. Vasari spricht nämlich von einem Johann-Filipp Crescione, der mit dem Kalabresen Marko Kardisko in Rom zusammengearbeitet habe. Er nimmt also den Vornamen des einen und zieht ihn mit dem Nachnamen des andern zu einer gar nicht

1) Iskitella, Diözese Manfredonia am Adriatischen Meere, die Heimat des Rechtsgelehrten Peter Giannone (1671—1748). In der gleichen Kapelle war auch Nigrone tätig gewesen: S. 197.

2) De D. erfindet noch eine Tochter des ersteren, Mariangela, hinzu und läßt den zweiten Notizen über Neapler Künstler schreiben, deren er sich dann wie Urkunden bedient.

vorhandenen dritten Person zusammen. Die natürliche Folge davon ist, daß er behauptet, Marko habe noch einen anderen Kalabresen zum Genossen gehabt, dessen Namen ihm aber entfallen sei. Der habe in Rom mit Johann von Udine und auch allein gearbeitet, insbesondere in Fassadenmalerei in einer Farbe[1]. Auch habe er die Fresken der Kapelle der Empfängnis der Dreifaltigkeitskirche angefertigt. Da nun tatsächlich Johann-Angelo Kriskonio als Freskenmaler viel tätig war und den Buonarrotisten der Mark-Schule nicht verleugnet, während Johann-Filipp mehr den Rafaeliten des Mark Kardisko zeigt: so hat Vasari auch hier die Dinge vermengt und nur darin Recht, daß er beide in Rom in die Schule gehen läßt.

Johann-Filipp hat ein von ihm gezeichnetes Bild im NM. (Saal III, über einer Tür, o. Nr.). Es ist eine fünfteilige Tafel mit der Bezeichnung Joañe filippo criscuolo de napoli pittore 1545. Das Mittelstück hat im Halbrund oben eine Dreifalfigkeit, unten eine hl. Familie, auf den Flügeln oben je einen alten Heiligen in Halbfigur, darunter den Evangelisten Johannes (l.) und den hl. Anton von Padua (r.). Mit viel Ockerbraun ist es matt in der Farbe und ohne eigenen Gedanken. Für die weiteren Angaben sind wir auf D'Engenio angewiesen. Dieser zählt noch folgende Werke des Johann-Filipp auf: In S. Peter-zu-Maiella (über der kleinen Tür) eine Vermälung der hl. Katerina. Bei dieser Gelegenheit nennt er ihn einen Schüler des Andreas von Salern, der um 1570 geblüht habe. Ebendort (in der letzten Kapelle) eine Gottesmutter mit Kind, darunter der Apostel Andreas und der Evangelist Johannes. In der Marienkirche von Donna Regina die Tafel des Hochaltars. Dabei nennt er ihn den berühmten Maler aus Gaeta und Schüler des Andreas von Salern. In S. Patrizia (Hochaltar) eine Anbetung der hl. drei Könige. Die Kirche hat ihre alten Bilderschätze verloren (s. S. 103). In der Marienkirche der Regina Coeli das Hochaltarbild. In S. Marien-der-Gnaden (2. Kap.) eine Gottesmutter mit Kind zwischen dem Täufer und dem Apostel Andreas. Wir haben das Bild bereits unter den Schulbildern des Sabattini (S. 181) besprochen, annehmend, daß D'Engenio sich bei dem Täufer versehen hat, da hier ein hl. Markus vorkommt. In der Lukaskirche ein Altarbild mit dem Heiligen: Kirche und Bild sind verschwunden. In der Kirche der hh. Krispin und Krispinian (Kap. r. von der Tür) eine Gottesmutter mit Kind zwischen den hh. Filipp und Jakob. Auch die Decke dieser Kirche ist nach D'Engenio von Johann-Filipp ausgemalt. In S. Peter-ad-Aram eine Geburt (vorletzte Kap.). Die einzige Tafel dieser Epoche befindet sich in der 2. Kapelle links (r. Wand) und stellt eine Beweinung dar, die vollständig verdorben ist. In der Augustinerkirche (-der-Münze) eine Gottesmutter von ausgezeichneter Malerei, die von Anderen dem Andreas von Salern gegeben wird. (Es ist die Madonna del Riposo, jetzt in der 3. Kapelle rechts

---

1) Das war nun bekanntlich die besondere Stärke des Rafaeliten Polidoro von Karavaggio, der in Gemeinschaft mit dem Florentiner Maturino viele Häuser so bemalte, so daß nicht Mark Kardisko, wie Vasari meint, sondern Johann-Filipp Kriskuolo in Rom der Schüler des Polidoro gewesen sein dürfte.

oben, eine nur bis zum Schoße sichtbare sitzende Gottesmutter mit dem Knaben auf dem Schoße, ohne Farbe, mit grau-weißem Fleische und starkem runden Gesichte der Maria, die beim Neubau der Kirche 1651 als Wunder »entdeckt« wurde und viel Geld einbrachte.)

Fügen wir noch hinzu, daß Johann-Filipp 1545 für die Augustinerkirche in Ravello ein sehr schönes Bild auf Holz ausführte, das (nach Camera) die Gottesmutter mit dem Kinde, zur Seite den hl. Augustin und den Täufer, darunter eine Staffel mit den zwölf Aposteln darstellte (vgl. das Bild im NM. aus demselben Jahre), und das mit der als baufällig schon vor vielen Jahren an die Gemeinde verkauften Kirche verschollen ist; daß er ferner in einer Kapelle des Hospitals in Gaeta malte, so sind unsere Nachrichten über diesen anscheinend schwächlichen Rafaeliten erschöpft. Nur einmal wird er noch erwähnt, 1549: der deutsche Uhrmacher Wilhelm »Caravelli« hatte über der Tür der Parkkapelle des Neuen Schlosses eine Sonnenuhr angefertigt, die »Filippo Crisconio« bemalte.

Weit anspruchsvoller tritt Johann-Angelo Kriskonio auf.

D'Engenio berichtet uns von folgenden Werken: »Auf dem Hochaltar der Stefanskirche ist die Tafel mit der Steinigung Stefans mit schönem Aufbau der Figuren, das Ganze ein Werk des Notars Johann-Angelo Kriskuolo, des berühmten neapolitanischen Malers, der um 1560 blühte«. Urkundlich malte er ein solches Bild unter Vertrag vom 8. Februar 1558. Mit Aufhebung des Klosters zu S. Stefan kam es 1807 ins burbonische Museum und von dort kann es nach S. Martin gekommen sein, wo sich eine Steinigung des hl. Stefan findet, die diesem Meister zu geben ist (4,62 h : 3,63 b)[1]. In S. Severin und Sosio (Kap. Massa) eine Verkündigung (5. Kap. r.). Das in einer hellen Temperatechnik verfertigte Bild auf Holz zeigt die zwei Figuren der Verkündigung: rechts die Maria, den Rücken zum Engel gedreht, mit leicht zurückgeworfenem Kopfe in lichtblauem Kleide mit wenigen Falten. Der Kopf ist rund und ohne Modellierung, ohne Schatten, flach wie eine überlichtete Fotografie. Der Engel mit mächtigen unter den Kleidern rund hervortretenden Gliedern zeigt in unschön geknickter Ellenbogenbewegung nach oben, wo kleine Engel mit den Zeichen der Passion herumschweben. Auch hier ist der Ausdruck null, die Farben ganz licht und nur in den Schatten kräftig, so daß jene unangenehm schillernde Wechselfarbe entsteht, die auch Mark bevorzugt. Der Engel ist schlecht gezeichnet: bei mächtigen Hüften und Leib hat er kleine Arme, langen Hals, schmale Brust, vornüber hängenden Kopf. In derselben Kapelle soll unser Meister auch die Decke gemalt haben: sie ist heute ganz übermalt. Weit besser dagegen ist das Halbmondfeld, das in einem Rundbilde in breitem Stuckrahmen die Liebe, in den Zwickeln den Glauben (l.) und die Hoffnung (r.) darstellt. Die sitzende Gestalt der Liebe beschäftigt sich mit reizenden nackten Kinderchen, die Zwickel füllen je eine kniende anbetende Frauengestalt. In der Jakobskirche-der-Spanier (Kap. Katalani), in der ja auch Mark von Siena zu

1) Es zeigt die Schule des Mark von Siena, dessen Schüler Johann-Angelo ja schon in Rom gewesen sein kann.

tun hatte, malte er eine Himmelfahrt Mariens (Kreuzschiff l.), ein bedeutenderes Bild, das leider durch Übermalung ganz entstellt ist. Von eigener Erfindung ist aber auch hier keine Rede. Über dem Haupteingang der Kirche des hl. Ludwig, die mit Hilfe einer Gabe des hl. Franz von Paola von 1498 zu erbauen geplant wurde und längst verschwunden ist, malte Johann-Angelo wohl als Freske Gottvater und darunter die hl. Beweinung, »wo der tote Heiland im Schoße der Mutter Gottes liegt, gestützt vom hl. Josef und Nikodemus. Auch sind dort Johannes der Evangelist, Magdalena, der hl. Franz von Paola und der hl. Ludwig, König von Frankreich und viele Leidtragende und um den Tod des Herrn Trauernde, von ausgezeichneter und seltener Malerei.« Im Remter dieses Klosters verfertigte er außerdem einen Gekreuzigten mit anderen Figuren und den Misterien des Leidens Kristi. Diese Fresken sind urkundlich von dem Notar Giov. Angelo Crisconio unter Vertrag vom 16. Februar 1564. Der Gekreuzigte zwischen den beiden Missetätern wurde am 31. Dezember 1692 unter dem Widerspruche vieler Brüder heruntergeschlagen und durch eine Verteilung der Brote von Paul de Matteis ersetzt. Auf dem Altar der Kapelle des Rates Ludwig Nicuesa befand sich eine Anbetung der hl. drei Könige, die »von Notar Johann-Angelo Criscuolo im Jahre 1562 angefertigt wurde«. Den gleichen Gegenstand behandelt das auf Holz gemalte Riesenbild im hohen Rechteck, das im NM. gegen eine Fensterwand gehängt, schlecht zu sehen und leidlich erhalten ist (84337). Ein großes und mächtiges Dekorazionsstück ohne jeden eigenen Gedanken zeigt es vor einer Riesentempelruine über steilen Stufen gegen eine Säule nicht ganz in der Mitte Maria, Josef und das Kind. Rechts ein Pferd und Diener, die schwere Goldgefäße heranschleppen, links aus dem fernen Hintergrunde der auch durch die Ruine hindurch sichtbaren Landschaft heraus der Zug der Könige, die alle drei mit mächtigen Gefäßen herankommen. Oben der Stern und Engelsscharen. Alles sehr manieriert in der Haltung, verzerrte Stellungen und Gesichter, deren Mund weit offensteht. Die Modellierung oberflächlich, das mächtige Faltenwerk ohne Tiefe, die Farbe, wenn auch glänzend, flach. Zu der römischen und toskanischen Manieriertheit der Buonarrotisten gesellt sich das laute Wesen der Neapolitaner. Ein gleichfalls für diese Kirche gemaltes Tafelbild (Kap. des Regenten Patigno) mit einem vom Kreuz genommenen Krist »und vielen Figuren« findet sich vielleicht im NM. wieder.

Tutini fügt diesen Werken noch einen hl. Franz in der Kirche des hl. Niklas-am-Hafenstaden hinzu von feinster Malerei jenes Johann-Angelo Kriskuolo, »von dem auch der Gottvater mit der Beweinung über der Tür der Ludwigskirche mit vielen Gestalten in höchster Vollendung stammt.« (Wo?)[1])

---

1) Der für Johann-Angelo Kriskuolo in Anspruch genommene hl. Bernhardin vom Jahre 1547 in Padua (Santo) ist nicht genügend begründet. De D. behauptet, in der Sakristei von Montecalvario sei eine von Kriskuolo gezeichnete und 1572 datierte Altartafel mit dem hl. Hieronimus. Tatsächlich findet sich ein derartiges (mittelmäßiges) Bild in der Jesus-und-Maria-Kirche, gezeichnet 1572 notarius Joannes Angelus Crisconius pingebat (Ceci).

Noch 1578 ist er tätig, denn eine Urkunde vom 13. November dieses Jahres besagt, er habe mit Julius de Loca[1]) ein Altarbild für die 1580 aufgelassene Kapelle der Familie Muñes zu malen sich verpflichtet. Dies Bild stellte eine hilfreiche Muttergottes mit dem Kinde im Arme dar, unten den Teufel und die Sele, die sich zu ihr flüchtet, zur Seite die hh. Paul und der Täufer und die hh. Andreas und Franz von Paola; oben zwei die Jungfrau krönende Engel.

XXXI

Zwischen den Ausläufern der Rafaeliten und dem Santafede-Schüler Stanzioni, der versucht das Ideal der Klassiker mit dem der Naturalisten behutsam zu vereinigen, steht zur Zukunft neigend und in seinen Tagen ein Moderner Fabriz Santafede. Bezeichnend hierfür ist auch, daß Karacciolo sein Schüler war.

Es ist nicht möglich bei der herrschenden Massen- und Schnellmalerei, seine zahlreichen, meist nicht gezeichneten Werke zeitgemäß zu ordnen. Diejenigen, deren Entstehungsjahr urkundlich feststeht, sind meist, wie wir sehen werden, übermalt, verdorben oder verschollen. Wir beschränken uns daher zunächst auf die Wiedergabe urkundlich feststehender Daten seines Lebens.

Daß sein Vater Franz geheißen und Fabriz bei ihm gelernt habe, ist freie Erfindung des Fälschers, ebenso die Bilder, die er dem Franz gibt. Nur der zuverlässige De Lellis erwähnt einen Girolamo Santafede, dem er die Gottesmutter in der Sakristei von St. Marie-der-Gnaden gibt (s. oben), nennt ihn aber an anderer Stelle Guglielmo, so daß hier ein Irrtum vorliegen mag. Wann Fabriz geboren wurde, ist unbekannt. Am 14. Oktober 1576 verheiratet er sich mit Isabella Ciminello; einer der Trauzeugen war Imparato. Am 14. August 1577 zahlt er dem Spanier Franz Perinetto 15 Dukaten als Miete für ein Haus bei der Jakobskirche-der-Spanier. Am 1. Juni 1579 tauft er seinen Sohn Andreas. Vom Jahre 1582 wird ein Grundstücktausch erwähnt. Unterm 23. April 1582 verpflichtet er sich dem Szipio Contento von Piedimonte d'Alife für 25 Dukaten zur Anfertigung einer im Halbrund geschlossenen (2,50 h : 1,50 b) Beweinung im Nußbaumrahmen mit Gottvater und der Taube darüber. Am 5. Januar 1583 tritt der 14jährige Augustin Recko auf fünf Jahre bei ihm in die Lehre. Dem Paris de Raimo in Sarno verpflichtet er sich im selben Jahre (14. Mai) für 25 Duk. eine Gottesmutter mit Kind zwischen den hh. Filipp und Jakob anzufertigen (2,85 h : 2,00 b). Am 8. September 1583, 18. Mai 1585, 19. April 1586 tauft er seine Kinder Maria, Prudenzia und Frank-Anton-Aniceto. Am 30. November 1586 ist er im Hause

1) Dieser De Loca, auch dell'Oca nimmt 1581 einen Lehrling zu sich. Vgl. auch Martin Luca, zu Kriskonio auch Zäsar Crisconio 1512 (S 119, 1). De D. hat auch einen Baptist Loca (1543). Urkundlich beglaubigt ist Michelangelo Del Oca oder Deloca, der 1637 als 44jähriger neapolitanischer Maler erwähnt wird, also 1593 geboren war.

seiner Schwiegereltern Trauzeuge, und im folgenden Jahre tauft er am 1. Juli seinen Sohn Peter-Paul. Wenn wir Lama am 5. April 1590 mit einer Zeichnung für die Domorgel betraut sehen, so verpflichtet sich Santafede unterm 24. Mai desselben Jahres, für die Türen der neuen Orgel innerhalb drei Monaten eine Verkündigung mit derselben Vollendung und den gleichen Figuren zu malen, wie sie sich auf der anderen Orgel finden. Am 28. Januar 1592 findet im schwiegerelterlichen Hause wieder eine Hochzeit statt, bei der er als Zeuge auftritt. Am 29. Juli 1596 begräbt er einen Sohn, und am 27. März 1599 ist er Taufpate des Johann-Bellardino Azzolino, Gabriel-Tomas, den wir später mit einer Tochter Riberas vermält finden. Er muß überhaupt in Künstlerkreisen sehr beliebt gewesen sein, denn am 23. Januar 1600 hält er die Lukrezia Rosa, die Tochter des Tomas Rosa über die Taufe. Im Jahre 1601 beginnen die Unterhandlungen über Bilder der Miserikordia (s. S. 208) und am 9. Februar wird festgesetzt, daß das Altarblatt (und die anderen Werke?) nicht über 250 Dukaten kosten sollen. Am gleichen Tage schätzen Santafede und Johann-Andreas Magliulo[1]) die Beweinung des Nackerino (800 Duk.) und zwei Standbilder des Peter Bernini (700 Duk.). Inzwischen muß er sich zum zweiten Male verheiratet haben, denn bei der Taufe seiner Tochter Laura am 14. November 1601 heißt die Mutter Antonia-Alexandria. Am 9. November 1606 erscheint er als Taufzeuge, und am 15. November 1607 ist er Taufpate bei Ludwig, dem Sohne des Malers Ludwig Rodrigues (Luigi oder Luise Roderico Siciliano). Im Jahre 1608 malt er die Auferstehung der Miserikordia. Am 31. August 1612 erhält er 150 Dukaten für die Samariterin ebendort. Dann hören wir viele Jahre nichts von ihm. Aber 1628 ist er noch tätig, denn er malt für den großen Aufzug zum Johannisfest zwei Bilder mit Geschichten vom hl. Jänner, ähnlich wie später Lukas Jordano[2]). Sein Todesjahr wissen wir nicht: es dürfte aber um diese Zeit fallen, wie denn die Worte des Giuliano fast darauf hinzudeuten schienen[3]).

Über seine Persönlichkeit unterrichtet uns das Selbstbildnis, das er auf der

1) Eine bemerkenswerte Urkunde vom 14. Juni 1595 bestätigt die am 6. November 1594 erfolgte Wahl der folgenden Maler und Vergolder zu Konsuln: als Maler Johann-Andreas Magliulo, Teodoro Gerrico, Johann-Vinzenz Forlì, Kristian de Noja; als Vergolder Zäsar Villano und Nardo de Lando.

2) Wir haben davon eine gleichzeitige Beschreibung des Johann-Bernhard Giuliani: »Unter den vielen Bildern, die den Festschmuck der Straße von S. Peter-d.-Blutzeugen bildeten, standen die beiden mit der Geschichte des glorreichen hl. Jänner in erster Linie der Bewunderung als einer vorzüglichen Malerei. Das eine zeigte das Wunder, wie er das Feuer des Vesuv aufhält . . . das andere seinen glorreichen Bluttod, Werke dieses großen Nacheiferers der Natur, Fabriz Santafedes, der allem Tode zum Trotz ewig leben wird im Gedächtnis der Männer dieser Kunst und der überwältigenden Malereien, mit denen ein großer Teil der schönsten und herrlichsten Tempel unserer Stadt geschmückt ist.«

3) Datieren die Notizen des Baldinucci von 1667/8, so können wir das Todesjahr Santafedes auf 1632 feststellen, denn er sagt: »Santafede starb vor 35 Jahren«. Vgl. den Anhang und das über die Schatzkapelle des Doms Gesagte.

Auferstehung der Miserikordia (Altar l. mit F S gez. vom Jahre 1608) in dem schlafenden Kriegsknechte am Boden anbrachte. Es ist ein würdiger Kopf von dem vornehmen Aussehen eines großen Herrn. Er scheint wohlhabend gewesen zu sein und besaß eine berühmte Sammlung von Altertümern, namentlich eine sehr vollständige Reihe römischer Münzen, die Kapaccio mit heller Begeisterung beschreibt. Ihn, wie auch Della Porta verewigte er in einem Bildnis, und die Erwähnung seiner Person bei Familienfesten seiner Kunstgenossen zeigt, daß er in diesen Kreisen ein angesehener und beliebter Mann gewesen sein muß.

Auch was wir von seiner Kunst noch besitzen, spiegelt das Bild eines geschmackvollen Meisters wieder, der vorurteilslos genug war, sich dem Neuen nicht zu verschließen. Wenn freilich immer seine Liebe zur Natur betont wird, so ist darunter wohl nur seine Bildnismalerei zu verstehen, die er mit Vorliebe scheint betrieben zu haben, und die natürlich »vor dem Leben« entstand. Eine Entwicklung seiner Kunst bemerkt man aber insofern, als er sich unter dem Einflusse der vom Norden kommenden Meister mehr und mehr der scharfen Beleuchtung mit dunkler Schattengebung anschließt, wie er ins 17. Jahrhundert tritt. Das Ergebnis ist eine seltsame Mischung akanemischer Manier und karavaggionischer Beleuchtungsversuche, die dann in seinem Schüler Karacciolo, dem der gute Geschmack Santafedes mangelt, zur unerfreulichen Entwicklung gelangt.

Er war als Fresken- und als Tafelmaler tätig. Was an Fresken von ihm erhalten ist, gibt uns von dieser Seite seiner Kunst keinen sonderlich hohen Begriff und erklärt, warum seine Entwürfe zur Kuppel der Schatzkapelle nicht gefielen. Die Domdecke führte er im Auftrage des Kardinalerzbischofs Dezius Karrafa mit Hieronimus Imparato und Johann-Vinzenz von Forlì aus. Von Santafede sind die drei Vierecke in der Mitte: die Verkündigung, die Geburt Kristi und die Anbetung. Eine gleichmäßige Übermalung scheint aber die sämtlichen Malereien einheitlich gemacht zu haben, so wenig unterscheiden sie sich voneinander. Alle überzieht derselbe Ton von Schieferblau und Gelb. Die Gestalten sind grobkörnig und die Malereien wirken nicht wie eine mit malerischen Mitteln erreichte Erweiterung des Raumes, sondern wie Wandbilder die uns über den Kopf gehängt werden. Ebenfalls mit Imparato und außerdem mit Franz Kuria malte er an die Decke der Verkündigungskirche Geschichten des Alten und Neuen Testaments: Feuer hat sie zerstört. Die gleichen Künstler waren an der Decke der Neuen Marienkirche tätig. Von Kuria ist das große Mittelfeld, auf dem ein Engel Mariens Krone den Gläubigen zeigt, von Imparato das mit der Himmelfahrt Mariens. Santafede schuf die Krönung der Mutter Gottes, ein ansprechendes Werk von einer gewissen vornehmen Lieblichkeit.

Über seine Kunst als Maler von Tafelbildern gibt uns das NM. in einigen guten Werken Auskunft. Die Gottesmutter in den Wolken, die dem stehenden Kindchen die Brust reicht, unten der hl. Hieronimus (l.) und der hl. Peter Gambakurta von Pisa (r.); dazwischen ein Durchblick auf eine Landschaft mit kleinen Fegfeuerselen

(o. N. Abb. 92), wird zwar von De Lellis einem Hieronimus oder Wilhelm Santafede gegeben; allein das muß auf einem Irrtum beruhen. Die Tafel befand sich bis 1811 in der Kapelle der Wollzunft von S. Marien-der-Gnaden, dann in der Sakristei, von wo sie 1833 ins NM. gelangte. Sie wurde auf die Testamentsbestimmung des Dr. Hannibal Pisciotta, Herrn von Kasabona und Patrizier von Kotrone angefertigt, der 1595 starb, und diese Jahreszahl befindet sich auch darauf. Auf den ersten Blick erkennt man die Gottesmutter von Foligno als Vorbild. Die beiden Heiligen sind ebenfalls vertraute Personen. Die Malerei ist weich und kühl von einer gewissen süßlichen Leere und klingt auch an die Toskaner der Mitte des Jahrhunderts an. Zugleich zeigt das Bild noch nichts von dem Einflusse des Karavaggio, der sich erst nach dessen Ankunft in Neapel 1606 überall deutlich fühlbar macht. Davon zeugt die Anbetung der Hirten des NM. (84384), das mit den verschlungenen Anfangsbuchstaben **F S** gezeichnet ist. Gesichter, Hände, Haltung, alles ist noch akademisch berechnet: die Farben sind die beliebten Wechseltöne, die die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts wie eine unangenehme Mode beherrschen, so beim roten Mieder Mariens, dem rotvioletten Kittel des knienden Hirten, dem Rosa der Engel rechts und links. Nun aber treten die Lichtprobleme hinzu: Das Kristkind wirft ein hartes weißes Licht um sich; auch oben im Himmel ist das auf die Engel fallende Licht hart. Dazwischen liegt die Morgendämmerung, und sie ist der malerisch am meisten befriedigende Teil.

Überaus zahlreich sind die Kirchenbilder Santafedes[1]). Eine von ihm beliebte, dem Norden entnommene Form ist die oben im Halbrund abgeschlossene,

---

1) Nicht mehr an Ort und Stelle sind die Gottesmutter mit K. zwischen den hh. Lukas und Benedikt aus Regina Coeli (r. vom Eingang; von den Franzosen weggenommen); die Gottesmutter mit Heiligen des aufgehobenen Klosters von S. Ludwig-am-Schloß; das Hochaltarbild der Kirche des hl. Dominik Soriano, das möglicherweise mit dem Rosenkranz der Neuen Jesuitenkirche (Kreuzschiff r., l. Wand) gleich ist; das Bild vom alten Hochaltar in Montoliveto, eine Gottesmutter mit K. und den hh. Anna, Markus und Ambrosius; zwei Tafeln aus S. Marien-der-Wahrheit und der Kirche der Empfängnis-zu-Montekalvario. Ganz verdorben ist die Gottesmutter mit Stifterin in St. Marien-des Volks (1. Altar l.); stark mitgenommen der hl. Josef mit dem Kristkinde in S. Terese-der-Studien (r. vom Hochaltar), auf dem Josef ein Bildnis zu sein scheint; stark verblaßt und schon 1664 für 8 Duk. erneut die Marter des hl. Peter-des-Blutzeugen in der gleichnamigen Kirche (Kreuzschiffkap. r.). Bei letzterem kommt nur das Mittelbild in Betracht, die übrigen damit vereinigten sind jordanisch. Das stark nachgedunkelte Bild der Neuen Jesuitenkirche mit dem hl. Karl Borromäus ist ein nicht übles Bild, voll ekstatischer Frömmigkeit, wird aber auch (mit Unrecht) dem Johann-Bernhardin Siziliano gegeben. Sehr stark nachgedunkelt und beschädigt ist die gnadenreiche Gottesmutter mit K., unten die hh. Franz von Assisi und Anton von Padua (l.) und ein hl. Bischof (S. Andreas Korsini?) und der hl. Anello (r.) in der Karmelitenkirche (5. Kap. r); wegen der Dunkelheit nicht zu beurteilen die Gottesmutter mit K. und den hh. Benedikt, Maurus und Plazidus in S. Severin und Sosio (2. Vorraum vor der Sakristei, Kap. l.). In der Marienkirche von Positano (Kap. D'Urso) befindet sich eine Beschneidung Santafedes vom Jahre 1599.

rund herum mit kleineren Bildern besetzte Altartafel, die viel Nachahmung findet. So die Rosenkranzmarie von S. Marien-aus-Ägipten-zu-Forcella (2. Kap. I.), die damit in schönem alten Rahmen 15 Darstellungen des Leidens Kristi vereinigt. Der Gegensatz der dunkeln und hellen Wechseltöne ist hier besonders betont, die Köpfe sind schön, etwas süßlich, der der Maria karakteristisch: ein junges, längliches, frisches Mädchengesicht mit hellem Haar und dunkeln Augen. Die gleiche Anordnung zeigt die Verleihung des Rosenkranzes an die hl. Ignaz und Rosa in der Neuen Jesuitenkirche (r. Kreuzschiff, l. Wand) mit 15 Bildern herum aus dem Leben Kristi (Abb. 93). In der Mitte finden wir den gleichen Durchblick wie auf dem erwähnten Bilde des NM. Es ist übermalt, zeigt aber sonst ganz die weiche, vornehme, nicht sehr kräftige, aber nach Wahrheit strebende Form des Santafede, dem es gehören dürfte, während man es gewöhnlich dem Imparato gibt. Viereckig abgeschlossen, ebenfalls mit 15 Rechtecken umgeben ist die Dreifaltigkeit, angebetet von der Jungfrau, dem hl. Basilius und der hl. Patrizia in S. Genariello-am-Vomero (3,60 h : 2,86 b; neben dem Hochaltar) mit einigen Unebenheiten in der Behandlung, sonst aber mit zu den besten Arbeiten des Künstlers gehörig, und von guter Wirkung durch die unaufdringliche Würde und Einfachheit des Aufbaues[1]). Vor 1604 entstand die Gottesmutter-des-Beistandes (del Soccorso) in der hl. Geistkirche (4. Kap. l.), die leider halb verdeckt ist. Auch sie ist ansprechend in ihrem goldenen Ton, ihren geschmackvollen Farben, ihrer Einfachheit. Der Knabe unten, der in starker Bewegung die Hände zu ihr erhebt, scheint ein Bildnis zu sein. Die Schatten sind schon schwärzlich, die Farben klingen in Gold, Grau, Weinrot und Dunkelblau an die Toskaner an[2]). Im Gange zum Kloster befinden sich noch zwei Bilder Santafedes, die ursprünglich in der Kirche selbst waren. Ein Pfingsten mit den Bildnissen der Kirchenältesten ist auf dem Hochaltar durch ein Pfingsten des De Mura ersetzt worden. Gegenüber eine Gottesmutter mit dem hl. Karl Borromäus (l. kniend) und dem hl. Hieronimus (r. halbkniend), ziemlich verdorben, mit zerrissenem Aufbau und unter dem Einflusse Marks stehend mit viel akademischer Manier. Hervorzuheben ist auch hier die andächtige Frömmigkeit der Stimmung, auf

---

1) Das Bild stammt aus S. Patrizia, von wo es bei Aufhebung der Klöster geflüchtet wurde. Neapler Schriftsteller beschreiben noch ein anderes Werk des Santafede, das er für die Jesuitenkirche gemalt und den Nonnen von S. Patrizia geschenkt hätte: eine Gottesmutter mit K., hinter ihr und um sie herum viele weibliche Heilige, vorn die hh. Stefan und Jänner, oben Gottvater. Möglicherweise ist das oben beschriebene Bild nicht aus S. Patrizia, sondern aus der (1778) zerstörten Kirche der Dreifaltigkeit-der-Nonnen, für welche eine Tafel Santafedes bezeugt ist: »Die allerheiligste Dreifaltigkeit mit einem von Heiligen und Engeln belebten Paradiese, eins der sorgfältigsten Werke des Santafede«.

2) Florentinische Anklänge zeigt das Dreiblatt im Dom (l. Kreuzschiffkap.), in dessen Mitte die Heimsuchung, rechts die hl. Restituta, links der hl. Nikolaus dargestellt sind. Es ist gezeichnet IOES · AN[gelo] · SANTORUS · 1605; übrigens ein unglückliches, noch dazu überschmiertes Bild in Tempera mit kalkigen Gesichtern, kleinen Köpfen auf dünnem Halse mit schweren Gewändern in hellen Farben, dessen Mittelstück auf Albertinelli beruht.

die unsere Zeit der spanischen glaubensinnigen Gegenreformazion immer mehr Gewicht legt. Zur Düsterheit der Spanier selbst wie Ribera und Greko wird sie freilich im duldsamen Neapel niemals durchdringen.

Eins der besten Bilder ist die Gottesmutter mit K., unten die hh. Benedikt und Tomas von Aquino in Montoliveto (2. Kap. l.), dem sich als Beispiel des deutlichen Überganges zu den Naturalisten der 1600 der Auferstandene anschließt, der Maria umarmt, im Dom (3. Kap. r.): eine seltsame Mischung der akademischen Sammelmalerei mit manierierten Gestalten in natürlicher Beleuchtung. Von Wert und von den Zeitgenossen höchst gepriesen ist die noch gut erhaltene Tafel von der Marienkirche zu Piedigrotta (Kreuzschiff r.), die Kristum der Maria am Pfingstfest erscheinend darstellt. Das Bild der Gottesmutter ebendort mit den hh. Jänner, Blasius und Ubaldus, einen Besessenen heilend ist nur Werkstattarbeit. Mehrere Werke Santafedes finden wir in der Kirche und Sakristei des Filipp Neri (Jerolimini): eine Anbetung der Hirten (r. Kreuzschiff, Kap. Ruffo), in der Dreikönigskapelle die Marter der hh. Ursel und Kordula. Von dem unvollendet gebliebenen Bilde, von dem ihn der Tod abrief, mit Josef, Maria und Jesus berichtet Celano: »Es wurde nicht beendigt infolge des Todes eines so großen Meisters, der mit seinem Können Lebensgüte vereinigte: denn niemals malte er das Antlitz der Gottesmutter, ohne sich vorher durch das Sakrament der Beichte an den Herrn gewendet zu haben, und alle seine Werke atmen denn auch andächtige Frömmigkeit und Würde.« Darauf aber kam es in jenen Tagen in erster Linie an.

In der Sammlung der Sakristei bemerken wir einen würdigen Krist (9), farbig mit schwarzem Schatten und scharfen Lichtern, die Zeichnung nicht fehlerfrei; die Mutter der Söhne des Zebedäus vor dem Heiland, die Gottesmutter das Kindchen waschend (52) und Kristus der Maria erscheinend, ein Bild in kleinen Figuren (23). Ganz den spanischen Tip der Gottesmutter mit den großen schwarzen Augen, dem jugendlichen Gesichte und schwarzen Haar zeigt die im Übrigen mit klassischen Erinnerungen durchsetzte Beweinung in der Marienkirche-der-Reinheit (Madonna della Purità, 1. Kap. l.) mit Johannes in umständlichen rotem Mantel, und Josef von Arimatia. (Nachgedunkelt und schadhaft.)

Zum Schluß sei auf eine Stätte hingewiesen, wo sich in lehrreicher Weise Santafede mit Vor- und Nachläufern zusammenfindet, die Miserikordia[1]). Am Hochaltar befinden sich Michel von Karavaggios Sieben Werke der Barmherzigkeit vom Jahre 1607, in der Mittelkapelle links Lukas Jordanos Kreuzabnahme, gegenüber rechts Santafedes Samariterin vor dem Herrn mit zwei Pilgerköpfen, wofür er unterm 31. August 1612 150 Duk. erhielt; ferner Baptist Forlìs (nach Celano L. Roderigos) Barmherziger Samariter, Johann-Baptist Karacciolos

1) Jetzt Monte della Misericordia, nicht zu verwechseln mit S. Maria della Misericordia, der volkstümlichen Misericordiella. Unsere Bilder kamen aus der 1605 errichteten und später umgebauten, ebenfalls S. Maria della Misericordia genannten kleinen Kirche.

S. Peters Durststillung, Santafedes Erweckung der Tabita durch den hl. Peter und Selittos (oder Korenzios) Selbstopfer des hl. Paolino. Karl Selitto, anfänglich ganz der Schüler Santafedes, war später ein Nachahmer des Dominikino. Celano erzählt, sein Vater habe ihn den hl. Sebastian in der alten Annenkirche der Lombarden bei Montoliveto (Kap. des hl. Peter) malen sehen, und er selbst habe noch das Modell dazu gekannt. Tatsächlich sei er ganz im Stile des Dominikino gehalten. Baldinucci rühmt an Karl »Silitto« besonders seine Kunst, Bildnisse zu malen, in der er den Alten nicht nachstehe. Celano gibt nun Selitto auch die übrigen Bilder dieser Kapelle: in der Mitte die Gottesmutter zwischen dem hl. Peter und einem anderen Heiligen; zur Seite: Der Herr errettet Peter vom Ertrinken und die Überreichung der Schlüssel; darüber kleiner die hh. Franz und Dominik; im Rund des Gewölbes die Kreuzigung Petri. Ebenso sei der hl. Karl Borromäus in S. Agnello von Selitto. Allein, wie schon Giannone richtig bemerkt: alle diese Werke zeigen einen ganz anderen Stil als der hl. Sebastian. Ein Maler Sebastian Selitto wird am 13. März 1580 zusammen mit Santafede als Konsul der Malergilde erwähnt. Alle diese Bilder sind übrigens durch eine ungeschickte Überholung von D'Addosio in den Jahren 1848—50 um ihr Ansehen gebracht worden.

XXXII

Als nachrafaelischen Malern pflegt man in der Neapler Kunstgeschichte dem Dreigestirn Franz Kuria, Bernhard Lama, Franz Imparato zu begegnen. In Wahrheit war Lama mehr ein Nachfolger Vasaris, während es einen Franz Imparato überhaupt nicht gegeben hat. De Dominici nahm ihn, um für den späteren Hieronimus Imparato einen Vater zu haben. Dagegen gibt es einen Johann-Bernhard Imparato: Am 12. Januar 1541 verhandeln die Vorsteher der Matrosenkapelle in Majori mit Johann-Bernhardin Imparato von Neapel, Vergolder und Maler, sowie dem Johann-Marin Vitale aus Lakava, »zu weißen, gipsen und mit Blattgold zu vergolden, sowie Azurblau aufzulegen sowohl auf das Holzwerk des Holzschnitzers Mark Martin von Lakava als auch auf die alte Altartafel dieser Kapelle mit der weiteren Auflage, alle erforderlichen Malarbeiten ebendort auszuführen«. Das ist alles, was wir von ihm wissen.

Nähere Kunde haben wir von dem Hieronimus Imparato, dem Zeitgenossen Santafedes, dessen Trauzeuge er war, und mit dem er gemeinschaftlich die Decken im Dom und der Verkündigungskirche ausmalte. Auch künstlerisch gehört er zu dessen Kreise. Eine Urkunde vom 26. August 1577 zeigt uns ihn zusammen mit Johann-Angelo d'Amato (S. 150): beide versprechen dem Niklas-Anton Dulcetto eine Altartafel zu malen und zu vergolden. D'Engenio erwähnt ihn nur einmal und zwar einfach als Imparato bei der Decke der Verkündigung. 1597 ist er Konsul

der Malerzunft zusammen mit einem Ettore Burges. Tutini läßt einen Franz Imparato die Decke der Neuen Marienkirche, bei der ja auch Santafede beteiligt war, ausmalen. Es handelt sich aber um Hieronimus, der sich auf dem Mittelfelde mit der Himmelfahrt Mariens selbst zeichnet als IMPARATUS F. 1601. Als solchen kennt ihn denn auch Celano, der ihm außer den schon genannten Werken noch einige Tafelbilder zuweist, so eine Gottesmutter mit den hh. Benedikt, Franz von Assisi und Franz von Paola, in S. Severin und Sosio (Vorraum zum l. Seiteneingang, r. Wand). Das riesige Bild ist schlecht sichtbar und nicht zu übersehen. Doch zeigt es würdige Gestalten, und die Massen sind gut beherrscht. In der Neuen Jesuitenkirche ist die Geburt Kristi (2. Kap. l.) und der hl. Ignaz in Ekstase vor dem mit seinem Kreuze erscheinenden Heiland (Kreuzschiff l.). Hier ist alles Gewicht auf die farbige Wirkung gelegt, und bei allen diesen Bildern ist der Gegensatz zwischen einem goldenen Himmel zu der schwarzen Erde allgemein.

Die im NM. befindliche stark mitgenommene Verkündigung (84256) ist wohl dieselbe, die Dalbono auf der Ausstellung 1877 sah und die unserem Hieronimus gegeben wird. Es ist ein Machwerk, das mehr an Kuria erinnert. Der Engel stürzt mit sehr flüchtigen Gewändern, sehr schlanken Gliedern, die Arme erhoben, die Beine auseinander reißend, zur Maria herein mit vollständig verzeichnetem ungeheuren Unterkörper, die im Buche liest, das ein nackter Engel ihr vorhält. Dahinter sieht man Engel, die in einem Himmelbette spielen. Mit Sabattino hat dies Werk nur die umständliche Gewandung gemein, mit der die groben Zeichenfehler zu verdecken gesucht werden. Andere geben es dem Parmenser Bedulla.

Fast ganz von feststehenden Daten verlassen ist der schon mit Santafede und Imparato genannte Franz Kuria, von dem Tutini als heißer Vorkämpfer für die künstlerische Ehre Neapels sagt: »Er war Neapolitaner, ein berühmter Maler unserer Zeit und so bedeutend, daß er sich mit jedem tüchtigen Maler der vergangenen Jahrhunderte messen kann, weil er alle Regeln einer guten Malerei befolgt«, worauf in der Tat sein nicht großes Verdienst hinausgeht. Auch kein von ihm gezeichnetes Werk ist mehr vorhanden, und da die ihm urkundlich zukommenden zum großen Teile in einem unbefriedigenden Zustande sind, so hält es schwer, sich von seinen Leistungen einen Begriff zu machen. Giannone sagt, der Geschichtsschreiber Neapels, Franz de Pietri (1634) erwähne Schriften des Franz Kuria, in denen stehe, daß sich in der Kapelle der Seripandi im Dom ein altes Jüngstes Gericht befunden habe, das von der gleichen Hand wie der Kindermord in S. Katerina-zu-Formello (also von Mattäus von Siena) sei. Auch wisse man, daß Kuria derartige Schriften über die Neapler Malerei hinterlassen habe: doch seien sie bisher niemandem zu Gesicht gekommen. Auffallend ist nun, daß sich in eben dieser Kapelle ein Altarbild befindet, von dem Celano sagt: »Darauf ist eine Beweinung von seltener Malerei, das Werk unsers Neapolitaners Franz Kuria, eines wahrhaft hervorragenden Mannes und eines Malers, der nicht nur in der Gegenwart, sondern auch in der Vergangenheit berühmt ist«. In der Pietatella neben S. Johann-zu-

Karbonara befand sich eine Darstellung Jesu im Tempel, nach Celano, das schönste und herrlichste Bild, sowohl in der Zeichnung wie in der Tracht, und das gehaltvollste, das je von einem menschlichen Pinsel angefertigt worden ist; derart, daß unser großer Maler Josef von Rivera, gen. der kleine Spanier, seine Schüler es studieren ließ und dabei zu sagen pflegte, nur ein Engel könne Besseres machen. Diese überschwenglichen Lobeserhebungen lassen sich nur aus der Absicht, für Neapel bedeutende Meister zu haben, und aus der Zeit, in der Celano schrieb, erklären. Die Tafel selbst, jetzt in der Vorhalle der Verkündigung (r.) gibt auch ohne Rücksicht auf ihren Zustand keine Veranlassung dazu. Viel richtiger urteilt Giannone, der ihn einen guten neapolitanischen Maler nennt, anmutig und fleißig in der Ausführung, ziemlich gut in der Bewegung seiner Figuren, die leicht und zart sind, so daß manche Fremde seine Werke von einem besseren Künstler halten als Kuria. Aus der Zeit Klemens VIII (1592—1605) stammt die Tafel vom Hochaltar der Kirche des hl. Andreas-a-Nilo: Eine Gottesmutter mit Kind, darunter der hl. Andreas und der hl. Markus, der Schutzheilige der Gastwirte Neapels[1]). Das Werk war schon zu Giannones Zeiten bis zur Unkenntlichkeit erneut, Chiarini verlangt schleunige Ausbesserung, und Galante berichtet, es sei von den Nägeln, die man bei Festen darin angebracht habe, so mitgenommen, daß das halbe Gesicht der Gottesmutter weggerissen sei. Seinerzeit war es mit 700 Skudi sehr hoch bezahlt worden. Ums Jahr 1586 entstand in der um diese Zeit von Jakob Tocko ausgeschmückten Kapelle von S. Katerina-a-Formello (1. links) das Altarblatt der Gottesmutter mit Kind zwischen dem älteren (l.) und dem jüngeren Jakob vor einer Säulenhalle, das jetzt vollkommen ungenießbar ist. Für die 2. Kapelle links derselben Kirche 1590 von Tiberius Karrafa gestiftet (seit 1850 im r. Kreuzschiff) ist die auf Wolken stehende Gottesmutter, die mit dem Kinde auf den hl. Tomas von Aquino, die hh. Katerina von Alexandrien und Siena milde herabblickt, und sich durch nichts über den Durchschnitt der Sammelwerke dieser Zeit erhebt. Als eins der besten Werke Kurias gilt die Verkündigung der Sapienza (1. Kap. r.). Die schweren unteren Gliedmaßen Marias, die Wechselfarben des Kleides, der runde Kopf auf starkem Halse, die schweren Farben und die mangelhafte Bewegung wie Zeichnung sprechen indes mehr für Lama als für Kuria. Das Bild wurde von Bernhardina Transo für die von ihr 1570 gestiftete Kapelle gemalt und hatte auch ihr Bildnis. 1656 wurde es aus der alten Kirche hierher versetzt und hat das Bildnis der Stifterin verloren. Eine andere Verkündigung wird für die Markuskirche erwähnt. Auch der Kristus unter den Schriftgelehrten der Sapienza (Vorraum hinterm Hochaltar) ist mittelmäßig und mit Sicherheit dem Kuria nicht zuzusprechen. Das Gleiche gilt von der Gottesmutter mit Kind, zur Seite der Erzengel Rafael mit dem jungen Tobias und der Täufer in der Sakristei von S. Peter-ad-Aram. Die Verkündigung in Montoliveto (Kap.

1) Klemens überließ die Kirche unter dem Namen der hh. Andreas und Markus den Weinküfern; sie heißt jetzt S. Andreas-a-Nilo, S. Andreas und Markus-a-Nilo oder S. Markus-der-Gastwirte, Cantinieri.

der Orefici) scheint wie die Gottesmutter mit Kind und Engeln, sowie dem hl. Franz aus der Kirche des hl. Franz-der-Nonnen verschollen zu sein. Eine Himmelfahrt Mariens kam von Montoliveto ins NM. (Wo?). Der Obere Saal der Heiliggeistkirche soll eine Unbefleckte Empfängnis enthalten. Lediglich wegen seiner Wunderlichkeit sei das große Bild in der Lorenzerkirche mit vielen Bildnissen erwähnt, das von einer mächtigen Kordel umfangen die Heiligen darstellt, denen der hl. Franz diese verleiht, ein karikaturenhaftes Bild, von dem Tutini behauptet, es sei in der Malerei, in der Zeichnung, Erfindung und Farbengebung ziemlich schön und von Kennern geschätzt. Wir möchten Kuria am liebsten davon freisprechen. Unsicher ist auch die Gottesmutter mit dem Täufer und dem hl. Anton von Padua, darunter in drei kleinen Abteilungen die Heimsuchung, die Enthauptung Johannis und ein Wunder Antons in schönem alten Rahmen in der Lorenzerkirche (Kap. Campulo); weitere Zuschreibungen die gänzlich verzeichnete Taufe Kristi mit einem abscheulichen Akte, aber warm leuchtender Farbe im Dom (3. Kap. l.) und die Gottesmutter mit den hh. Peter und Paul in S. Restituta (2. Kap. r.), die wenn auch stark beschädigt und manieriert die alte rafaelische Nachempfindung nicht verläugnet. Guido folgt er im NM. (84228) auf der beschädigten Rosenkranzmaria mit den hh. Anton und Katerina von Siena. Wenig eindrucksvoll bleibt die hl. Familie (84239) in länglichem Rechteck. Die Maria sitzt breit hingelagert auf erhöhtem Felsen. Der Unterkörper ist auch hier wie bei der Verkündigung der Sapienza viel zu stark, und dieser Eindruck wird noch durch den weitläufigen Mantel erhöht. Es ist unbegreiflich, wie man solchen offenbaren Entgleisungen gegenüber, die auf Nachlässigkeit beruhen, immer wieder von der guten Zeichnung dieser Künstler reden mag. Rechts befinden sich die Brustbilder zweier anbetender Dominikaner mit rötlichen Gesichtern, unten links das abgeschnittene Brustbild eines Knaben, der auf die hl. Gruppe weist. Weder Zeichnung noch Verhältnis im Aufbau der Figuren, noch irgendwelche Selbständigkeit der Erfindung zeigt auch die auf Holz gemalte große Rosenkranzmaria mit dem hl. Anton und der hl. Katerina von Siena, beide kniend (84240). Die Maria sitzt, man weiß nicht wie und wo. Natürlich fehlen nicht die Stufen, die seit Rafael zur unentbehrlichen Ausstattung gehören. Es ist im 17. Jahrhundert fast unmöglich ein Bild zu nennen, auf dem irgend ein religiöser Vorwurf nicht über einem Treppenaufbau entwickelt würde. Es treffen hier die Stufen der tronenden Gottesmütter mit den architektonischen Anlagen der venezianischen Festbilder und der vatikanischen Fresken zusammen mit der perspektivischen und kompozisionellen Erleichterung, die der schnell schaffenden Kunst der 1600 und 1700 damit geboten wurde.

Von Kuria als Freskenmaler war schon die Rede. Die Decke der Verkündigung wurde bekanntlich durch Feuer zerstört. In der Großen Karmelitenkirche malte er mit Johann Balducci zusammen. 1657 schlug der Blitz in die Kirche, und bei der nun erfolgenden Erneuerung ließ der Kardinal Filomarino eine Himmelfahrt Mariens, eine Anbetung der drei Könige Kurias u. a. in den

Schlafsaal des anstoßenden Klosters bringen, wo sich die Bilder noch befinden sollen.

Schließlich sei noch kurz seine Tätigkeit als Zeichner erwähnt: im Gegensatz zu De D., der behauptet hatte, Kurias Zeichnungen seien in blauer Farbe, stellt Giannone fest, daß dies nur Schülerarbeiten seien, Kuria selbst habe Zeichnungen, wie z. B. die Beschneidung der Pietatella (jetzt in der Verkündigung) in schwarzem Lampenruß ausgeführt.

XXXIII

Um die Wende des Jahrhunderts finden wir in S. Martin in Neapel einen Künstler tätig, der sich auf einem Bilde des NM. als Aloysius Rodrigo von Messina bezeichnet, und nach diesen beiden bedeutenden Resten seiner Kunst eine nähere Würdigung verdient[1]). Von spanischer Herkunft ist sein eigentlicher Name Luis Rodriguez, aus dem dann italienisch Luigi Roderico wurde. Die Neapler Schriftsteller nennen ihn meist Luigi Siciliano[2]). Am 20. Dezember 1601 taufen Loise Rodoriches und Klara Bartolo Bonelli ihre Tochter Diana, wobei der Ritter Dominik Fontana, die rechte Hand des Statthalters Olivares, Taufpate war. Am 6. Dezember 1605 kauft Roderico sich ein Haus in der Pfarrei von S. Marien-der-Gnaden. Am 3. April 1606 taufen Loise Rodriguez und Klara Bonelli ihren Sohn Johann-Franz, und am 15. November 1607 ist Fabriz Santafede Taufpate bei dem Sohne Loise des Loise Rodrique und der Katerina Bonelli. Aus diesen wenigen Daten erhellt, daß Roderico im letzten Viertel der 1500 geboren sein dürfte, früh nach Neapel kam, wo er mit den ersten Künstlern befreundet war, und vermutlich auch künstlerisch mit Santafede in Verbindung stand.

Um die Wende des Jahrhunderts dürfte er die Fresken der Vorhalle von S. Martin gemalt haben, die zwar sehr verblaßt sind, aber nicht durch Übermalung gelitten haben. Es ist eine wackere Arbeit, deren Hauptwert in der lebendigen Zeichnung, den guten Köpfen, den ein ernstes Studium verratenden Akten besteht. Ihre Schwäche liegt in dem in die Breite auseinander fallenden Aufbau, der mit Vorliebe Landschaft und reichliche Architektur verwendet, ganz im Sinne Santafedes und auch Korenzios, dessen Schüler man ihn auch sein läßt.

Im NM. befindet sich eine große stark beschädigte Dreifaltigkeit (84436).

---

1) Eine ganze Reihe von Urkunden über diesen Meister hatte Virgil Sacca in Messina zur Veröffentlichung vorbereitet, die ein neues Licht auf diesen bedeutenden Meister geworfen hätten: Forscher und Urkunden hat das Erdbeben vom 28. Dezember 1908 vernichtet.

2) Giannone bezeichnet ihn mit Gian Luigi detto Luise Siciliano; das Gian ist aber irrtümlich. Zur Sippe unsers Malers in Neapel gehörten auch Antonia Roderighex, die 1611 getaufte Tochter, und Thomaso Rodriquex, der 1612 getaufte Sohn, ferner Johann-Dominik, der 1610 getaufte Sohn des Spaniers Martin Roderico (Rodrigues) und der Spanierin Katerina Pollanca.

Auch hier ist der Aufbau mangelhaft. Simmetrisch ordnen sich vier Gruppen in den Ecken: links oben der auf einer Himmelskugel sitzende Heiland und Weltenrichter, ihm gegenüber Gottvater, unten links der Täufer, rechts der hl. Franz: die Mitte füllt eine Engelswolke, darunter eine Berglandschaft, während sich unten links noch das betende Schulterbild eines Stifters in spanischer Tracht zeigt. Die Farben sind nicht kräftig, die Übergänge äußerst weich, und nichts erinnert an die harte Licht- und Schattengebung, die man sonst so gern in dieser Zeit, so besonders bei Karacciolo, findet. Vielmehr glaubt man sich in naher Berührung mit dem weichlichen schwärmerischen Zug der Norditaliener, wie Luini und der Veronesen. Der nackte Körper des Heilandes dagegen ist gedunsen und von vasarischer Auffassung.

Was sonst noch von zuverlässiger Seite als zum Werke Rodericos gehörig erwähnt wird, ist größtenteils zerstört.

Schon zu Celanos Zeiten waren die Fresken im zweiten Kloster der Neuen Marienkirche stark verdorben. Von Celano, der Cronisteria, Giannone usw. belegt sind die Arbeiten in der Großen Karmeliterkirche. Von ihnen erzählt Celano: »Die Fresken über den Kapellenbogen, auf denen mit Lebendigkeit, Fleiß und großartiger Zeichnung das Leben Kristi dargestellt ist, sind das Werk unseres Luigi Siciliano und werden von Kennern als Arbeiten geschätzt, wie sie besser gar nicht sein können. Dieser große Meister hätte die ganze Kirche ausmalen sollen; aber er wurde daran durch einen unglückseligen Erfolg verhindert, der ihm folgendermaßen mitspielte. Luigi war ein Schüler des Belisar Korenzio[1]). Nun wurde er von den Karmelitern, wie man sagte, zur Ausmalung der Kirche berufen. Der Meister wollte wissen, warum das Werk dem Schüler und nicht dem Meister anvertraut worden sei, und als er zur Antwort erhielt, weil man den Schüler für besser erachte, so wartete Belisar ab, bis Luigi die unteren Bilder beendigt hatte, und als er nun sah, daß sie allgemein höher geschätzt wurden als seine Arbeiten, so ließ er ihn jammervoll in der Blüte seiner Jugend, die Wunder der Kunst versprach, ermorden. Eben dieser Belisar war ja die Veranlassung, daß Guido [Reni] nicht die Schatzkapelle [des Doms] auszumalen bekam . . .« (s. unten). Dem fügt Giannone hinzu: »Diese sehr berühmten Bilder vom Jahre 1561 mit dem Leben Kristi von besagtem Luigi wurden von den Brüdern zerstört, die die Kirche mit Stuck verschönern wollten und in ihrer Unwissenheit meinten, Stuck sei besser als ausgezeichnete Bilder.« Es geschah 1753. Unmöglich kann aber Roderico die Fresken 1561 angefertigt haben, ganz abgesehen davon, daß er dann auch nicht der Schüler des um 1555 geborenen Korenzio sein könnte.

In die Zeit des Olivarez (1595—1599) fällt seine Tätigkeit in der Lorenzerkirche und dem daranstoßenden Kloster. Spätere Neapler Schriftsteller geben ihm hier die Decke der Sakristei (modern verrestauriert); das einst vollständig mit dem Leben

---

1) Der Grieche wird von Celano als ein von eifersüchtiger Verfolgungssucht Besessener hingestellt. Beweisbar ist davon nur wenig, wenn auch die in dieser Beziehung einmütige Überlieferung wohl keinen Zweifel daran läßt, daß Korenzio nicht zu den friedliebenden Künstlernaturen von der Art des Stanzione gehörte.

des hl. Franz von Assisi bemalte, jetzt ganz übertünchte und verdorbene Kloster; den ebenfalls verdorbenen Kapitelsaal und den Remter, den D'Engenio und Celano allein erwähnen, und der jedenfalls zu Olivarez Zeit und auf seinen Befehl hin entstand. So sagt der erstere: »Hier ist auch der ganz bedeutende und sehr vornehme Remter, an dessen Decke der Graf Olivarez, der Vizekönig von Neapel, von Luigi Roderico, dem trefflichen sizilianischen Maler, die zwölf Provinzen des Königreichs Neapel und andere schöne Sachen malen ließ«. Der Raum ist durch die Sitzungen berühmt geworden, in denen man den unersättlichen Statthaltern Geschenke und Geld zu bewilligen hatte; heute beschließen dort die Gewerkschaften über Ausstände und ähnliche Dinge. Die Malereien Roderigos begannen in vier Meter Höhe, denn unten waren Gewebe mit Landschaften und dem Wappen Neapels. In den Mondfeldern unter der Decke sah man die Ansichten von Neapel und den zwölf Provinzen des Reichs; von sechs ist noch etwas sichtbar. Die Decke trug eine große Zahl allegorischer Figuren in Lebensgröße. Im Mittelpunkt jeder Abteilung steht eine der Haupttugenden, und jede ist wieder von vier anderen Sinnbildern umgeben, die durch Inschriften bezeichnet sind.

Von D'Engenio wie auch Celano werden unserm Sizilianer einige Werke der Heiliggeistkirche zugesprochen. »In der Kapelle der Herzöge der Castelluccia sieht man ein gemaltes Gewölbe (padiglione), das von Luigi Roderico Siciliano gemacht wurde«. »Die Figuren in Frischmalereien an der Decke der Kapelle Rickardi« sind das Werk des Luigi Roderico«. In der Kirche von Montoliveto malte er nach Celano die Kapelle der Familie Orefice, in den Jerolimini (Kap. des Gekreuzigten, r. Schiff) eine Kreuzabnahme, in der Sakristei die Vermälung der hl. Agnes. Die Rosenkranzmaria der (aufgehobenen) Kirche der Dreifaltigkeit-der-Nonnen im rechten Kreuzschiff war schon 1813 verschollen. Im Widerspruch mit der schweren Anschuldigung, Korenzio habe Roderico ermorden lassen, steht ihre gemeinsame Tätigkeit im »Teatro, Piazza oder Seggio di Nilo«, der Beratungshalle des Nidoviertels, wo Belisar den Einzug Karls V, Roderico aber den darüber befindlichen Schmuck anfertigte. Das Hochaltarbild der kleinen Kirche von S. Luzia-am-Berge, eine Kreuzabnahme mit Heiligen, wird von Celano und Sigismondi dem Roderico, von Anderen dem Santafede gegeben. Im NM. soll sich eine Kreuzabnahme befinden, die man dorthin aus der Kirche der Empfängnis bald nach 1821 geschafft hätte, »damit sie als ein sehr wertvolles Werk erhalten bliebe«[1]).

---

1) Ein bemerkenswertes Werk ist das unbezeichnete Bild des NM., eine Maria darstellend, die in einem Säulengang gen Himmel aufzufahren sich anschickt. Neben und vor der Steinbrüstung der Halle die vier Kirchenväter von energischen und guten Formen (Abb. 94). Der hierfür in Betracht kommende Meister scheint auch das verhältnismäßig bedeutende Hochaltarbild von S. Marien-der-Miserikordia, eine figurenreiche und stark gefüllte Anbetung der Könige in waldreicher Landschaft angefertigt zu haben.

XXXIV

Die Überlieferung, wie sie sich meist auf den Fälscher stützt, gibt ein anderes Bild von Belisar Korenzio als das, welches wir aus geschichtlichen Daten gewinnen. Nach jener war Korenzio ein Grieche, der von künstlerischer Sehnsucht getrieben auf einem Kauffahrteischiff nach Venedig gelangt und dort in die Schule des Tintoretto getreten sei. In Neapel habe er sich bald durch Talent und Geriebenheit an die Spitze der Künstler geschwungen und nun eine mit allen, auch den verwerflichsten Mitteln aufrecht gehaltene Art Gewaltherrschaft ausgeübt. Neid und Habsucht seien seine Triebfedern, Machenschaften, Drohbriefe, ja Gift und Dolch seine Mittel gewesen. Durch ihn sei Guido aus Neapel vertrieben, Domenikino das Leben dort unmöglich gemacht worden. Prüft man alle Zeugnisse, auf die diese und ähnliche Anklagen sich stützen, wie denn auch der fromme kleine Spanier Ribera als eine Art Franz Moor hingestellt wird, der mit Dolch und Gift durch die Neapler Kunstgeschichte schleicht, prüft man alle Umstände näher, so ergibt sich entweder die völlige Haltlosigkeit oder doch die Unmöglichkeit, irgend einen Beweis dafür zu erbringen. Daß man in Neapel der 1500 und 1600 nicht mit derselben Sicherheit lebte wie heute, und daß anderseits die Ränke einer zahlreichen Künstlerschaft oft leidenschaftlich gehässige Formen mögen angenommen haben, ist ohne weiteres zuzugeben. Sehen wir aber alle Laster Neapels auf die Fremden gehäuft, alle Tugenden den Einheimischen vorbehalten, so wissen wir, woran wir sind.

Nun scheint aber Korenzio gar kein Fremdling im vollen Sinne des Wortes gewesen zu sein. Als er sich im Jahre 1615 zu Lebzeiten in der Kirche von S. Severin und Sosio seinen Denkstein setzte, erklärte er darauf in Latein und Griechisch, er sei ein zweiter Protogenes, ein Arkadier, also ein Grieche, stände aber schon seit seinen Knabenjahren in königlichem Gehalte, wie er denn nach den Rechnungsbüchern der königlichen Kammer noch 1611 ein solches Gehalt bezieht. Da nun ein Eintrag vom 1. April 1572 ebendort besagt, daß Estamati Corenzi und sein Sohn Gioan Corenzi, Griechen, jener 16 Dukaten, dieser 9 Dukaten monatlich vom Hofe beziehen, so ist zwar an der griechischen Abstammung dieser Familie nicht zu zweifeln: es dürfte aber auch wahrscheinlich sein, daß unser Korenzio als Sohn eines Beamten in Neapel geboren wurde.

Als geschickter Grieche war er allen Neapler Künsten gewachsen und machte dort seinen Weg, wir wissen nicht, in welcher Schule. (d'Arpino?) Ein sizilianischer Maler namens Manno (Manso?) erzählt in seinen (nicht veröffentlichten) Erinnerungen: »Wenn man eine Arbeit schnell wollte ausgeführt haben, so wandten sich Brüder, Priester und Herren an Don Belisar. Und Don Belisar hatte kaum von einer Decke oder einem Gewölbe sprechen hören, die es auszumalen galt, so ließ er schon in schnellem Einverständnis mit seinen Gerüstbauern die Malbrücke aufrichten, die er sofort bezahlte, und installierte sich dort schneller als ein Ritter, der in den Sattel steigt. Auf diese Weise schnitt er jedem den Weg ab, der versucht hätte, ihm zu-

vorzukommen oder ihn zu überholen«. Der Neapler läßt sich bekanntlich gern alle Zeit.

Die erste urkundliche Notiz über ihn stammt vom 8. August 1582: er verbürgt sich für einen Landsmann wegen 40 Dukaten. Um 1591 beginnen die Notizen über seine malerische Tätigkeit. Unterm 24. Juni 1594 nimmt er den Ferdinand Maccario von Teano auf 8 Jahre als Lehrling zu sich. Am 20. Februar 1600 taufen Bilisario Correntio und Violanta Mora (eine Türkin) ihren Sohn Julius-Zäsar-Johann-Franz; am 18. Dezember 1601 eine Tochter Viktoria. Seine letzten Arbeiten fallen ins Jahr 1640, und da Celano ihn 85 Jahre alt werden läßt, so fiele seine Geburt um 1555.

Das Hauptgebiet seiner Tätigkeit war die Freskenmalerei; mit Öl- und Tafelbildern hielt er sich nicht gern auf. Dabei ist auch die alte Technik, die ausschließlich mit der »frischen« Wand arbeitet und so ihre vornehme Wirkung erzielt, längst zugunsten einer gemischten Malweise aufgegeben, die das Frischbild nach dem Trocknen mit Deckfarben übergeht, um mehr Wirkung zu machen. Ursprünglich ein unlauteres Hilfsmittel, das vom Besteller nicht zugelassen wurde, wird es zur Zeit Korenzios bereits ausdrücklich ausbedungen. So verpflichtet sich am 6. Oktober 1594 der Flame Peter Mennes, einen Raum im Kloster der Nonnen von S. Andreas-der-Damen innen und außen mit Bildern zu schmücken »mit feinen Farben in Frischmalerei, um sie nachher dort, wo es nötig erscheint, noch einmal mit noch feineren Farben zu übergehen«. Auch die Verteilung der Arbeit unter verschiedene Maler, von denen der eine die Landschaft oder Architektur, der andere die Figuren zu machen hat, wird üblich[1]), und hierauf bezieht sich eine Bemerkung des De Dominici, die, obgleich von Giannone zurückgewiesen, ausnahmsweise doch einmal wahr sein kann. Danach sei Korenzio sehr mit Monsù Desiderio [Viviano?] befreundet gewesen, einem berühmten Maler von Perspektiven und Fernblicken (Veduten), wozu Korenzio die kleinen Figuren gemalt hätte.

Wo Korenzio in Neapel seine Sporen verdiente, ist nicht mehr nachzuweisen. Es liegt auch in der Art seiner ganz dekorativen Kunst, daß sie sich trotz der Länge seiner Schaffenszeit, die sich über ein halbes Jahrhundert hinaus ausdehnt, im Wesentlichen gleich bleibt. Ja, von den beiden letzten Werken, die er eigenhändig im Alter von 85 Jahren soll ausgeführt haben, rühmt Celano, sie sähen aus, als ob sie zu seinen ersten Arbeiten gehörten[2]).

---

1) So soll der genannte Mennes wohl die Landschaft und die »Geschichte« anfertigen, Korenzio aber die Figuren dazu malen. Mennes arbeitete im Kloster der Nonnen bis 1596; bald darauf starb er. Ebendort werden noch ein Paar andere, sonst ganz unbekannte Meister beschäftigt. Einer trägt den ungewöhnlichen (verlesenen?) Namen Cornelio Avamrino, ein anderer heißt Giommo. Auch ein Paolo kommt vor. Der Hippolit, der für den schon von Mennes ausgemalten Raum (den »Camerone«) eine Beweinung und einen Schutzengel anfertigte, wofür er 1611 bezahlt wurde, dürfte Borgese (s. unten) gewesen sein.

2) In der Datierung seiner Werke kommen daher offenbare Irrtümer vor, die sich nur auf Grund einer Nachprüfung aller in Frage kommenden Urkunden würden entscheiden lassen.

In den Jahren 1591 und 92 soll er nach Filangieri in S. Martin für 220 Dukaten die »Kap. I.« ausgemalt haben. Es kann sich dabei nur um die 1. Kapelle links handeln, die dem hl. Jänner geweiht ist. Hier gehört aber alles dem Karacciolo, und die Zuschreibung an Korenzio beruht lediglich auf De Dominici. Dagegen kommen die Gewölbefresken der 2. Kapelle rechts, die den hh. Hugo und Antelm geweiht ist, in Betracht. Sie sind indes so stark mitgenommen, daß man sich wenig mehr darunter vorstellen kann. Besser erhalten sind nur die beiden nach dem Schiffe zu, und hier fällt die Geschicklichkeit auf, mit der die vielen lebhaft weißen vorspringenden Halbfiguren von Heiligen zur Einrahmung der dadurch weit ruhiger und eindrücklicher wirkenden Farbenwände verwendet werden. Daß Korenzio die Decke des Kapitelsaals ebenfalls in dieser Zeit sollte angefertigt haben, erscheint schon deshalb ausgeschlossen, weil er um die gleiche Zeit an anderer Stelle stark in Anspruch genommen ist. Ein großes Unternehmen, das mit Aufwand von viel Geldmitteln ins Leben gerufen wurde, war die Ausschmückung der Kirche und des Klosters von S. Andreas-der-Damen, zunächst der Kirche. Hier hatte zuerst ein Maler Tomas Maurizio gewirkt und für zwanzig Fresken der Kapelle des Hochaltars 1590 20 Dukaten erhalten, die zerstört sind[1]). Dann begann Korenzio hier eine sehr umfangreiche Tätigkeit. Unterm 12. April 1591 erhielt er 10 Dukaten Abschlag auf 200 Dukaten für die Deckenfresken und im gleichen Monat 30 Dukaten für die drei Geschichten: die Berufung des hl. Andreas, die Bekehrung Pauls und die Befreiung Peters überm Hochaltar. Diese sind durch Feuchtigkeit zerstört, jene gingen 1761 unter und wurden 1792 von einem Gemälde des Hiazint Diano überdeckt. (Sie wurden fälschlich dem Roderigo Siziliano zugeschrieben.) Ferner malte Korenzio an der Eingangswand sechs Geschichten, die noch vorhanden sind, nämlich Darstellungen aus dem Leben der hh. Zäzilie, Agate und Luzie, und in den Zwickeln des Triumfbogens die großen Gestalten der hh. Peter und Paul. Schwer sichtbar sind die um dieselbe Zeit entstandenen hh. Augustin und Monika oben auf der Wand der Tribuna und ganz verschwunden die Trofäen unter dem Triumfbogen. Im Jahre 1592 malte er für 25 Dukaten die fünf Blendfenster aus und erhielt außerdem 2 Dukaten für zwei Figuren neben dem Altar, die verschwunden sind. Noch 1596 lieferte er die Hochzeit von Kana und das Abendmal, Fresken in kleinen Figuren neben dem Hochaltar für 26 Dukaten, und kurz darauf erhält er 10 Dukaten für die Fresken einer Gottesmutter mit dem Täufer in der 3. Kapelle, die verschwunden ist. Außerdem sehen wir ihn auch bei der Ausmalung der Klosterräume beschäftigt. Seine Zusammenarbeit mit Mennes 1594 wurde schon erwähnt. Über der Tür der Vorhalle malte er einen hl. Andreas, einige Bilder auf dem Friedhofgange, ferner vier große und 24 kleine Fresken für die beiden Remter des Klosters. Diese Arbeiten zogen sich bis 1600 hin: von der ausgemachten Summe von 150 Dukaten erhielt er am 12. August 1599 einen Abschlag von 10 Dukaten, den Rest 1600.

1) Maurizio malte ebenfalls 1590 einige Grotesken in einer Kapelle der Paulskirche.

Die Klosteranlagen sind in den neuen Kliniken aufgegangen, und von den Werken Korenzios sollen nur einige Reste mehr vorhanden sein.

In das gleiche Jahrzehnt fallen Arbeiten für Groß-S. Paul und für die neue Jesuitenkirche, in die er im späten Alter noch einmal zurückkehrt. Die Paulskirche wurde 1591 hergestellt und 1603 geweiht. »Der Kor, sagt D'Engenio, ist ganz vergoldet und mit mannigfaltigen und vortrefflichen Gemalden bemalt, insbesondere sind die Misterien aus dem Leben und Leiden der hh. Peter und Paul göttlich gemalt von Belisario Correntio, dem berühmten neapolitanischen Maler, der jetzt [1623] lebt und zwar mit hohem Lobe«. Celano nennt es »vielleicht das schönste Werk, das er gemacht hat und zwar in jugendlichem Alter und ganz von seiner Hand«, was in späteren Jahren nur selten mehr vorkam. Leider ist die Querschiffdecke Korenzios stark übermalt und auch sonst verdorben, immerhin ist sie noch heute eine achtunggebietende Leistung. Sie steht zwar ganz auf den Schultern Rafaels, mit dem die Fresken zum Teil die Vorwürfe, wie den wunderbaren Fischzug, Petrus auf dem Meere teilen usw. teilen. Noch aber ist nicht alles in Manier untergegangen und eine gewisse frische Lebendigkeit, die auf eigener Beobachtung des Lebens beruht, spricht ebenso an wie die Einfachheit der Erzählung selbst. Eine leichte und gewandte Hand begleitet den Meister Zeit seines Lebens.

In der Neuen Jesuitenkirche wurden die Kapelle des Regenten Ferdinand Fornaro und die der Dreifaltigkeit von Korenzio ausgemalt. Zu der ersteren bemerkt Celano: »Die Kuppel und das Gewölbe wurden in Frischmalerei von Belisario Corenzio verfertigt, in einer Zeit, da er noch jugendlich war, daher es eins seiner besten Werke ist«, von dem man freilich nicht viel mehr erkennt. Auch Decke und Seiten der Dreifaltigkeitskapelle rechnet er zu den schönen Arbeiten des Meisters. Die Maria Orsina hatte durch Testament vom Jahre 1595 eine Summe zur Ausmalung ihrer Kapelle im linken Kreuzschiff der Jesus-und-Mariakirche ausgesetzt, die auszuführen der Erbe am 10. November 1601 gezwungen wurde. Den Auftrag erhielt Korenzio, der ihn mit Hilfe des Stuckisten Bernhardin Vasalo von Mailand in dem gleichen Verfahren des Nachgehens mit Trockenfarben ausführte[1]). Die Fresken sind stark verblaßt. Unterm 19. Oktober 1601 und 5. November desselben Jahres erfahren wir, daß Korenzio Fresken für das neue Haus der Bruderschaft der Bank, das ist die Kapelle der Miserikordia (s. unten), anfertigte. Am 15. April 1601 verpflichtet sich Korenzio, für 200 Dukaten den Fries um die Decke der Kirche der Verkündigung anzufertigen. »Hier sieht man Tribuna und Wände geschmückt mit Zierstuck und mit Figuren, die Belisar Korenzio verfertigte, und die die Stätte berühmt, dem Beschauer angenehm machen.« Diese Fresken sind 1757 im Brande der Kirche untergegangen. Dagegen sind noch die der Schatzkapelle erhalten, von

1) Im Jahre 1592 arbeiteten in der gleichen Kirche der Maler Marco Bertagna und die Stuckmeister Peter-Johann Testa oder Festa von Piacenza und Horaz Vannucci. Bertagna ist sonst ganz unbekannt. Ein Dominik Bertani malte in Mantua einige Räume des herzoglichen Schlosses aus.

denen D'Engenio sagt: »Außerdem ist hier eine sehr schöne Schatzkapelle, die ganz mit Stuck und mit mannigfachen Gemälden verziert ist. Sie bezeichnen in aller Kürze einige Wunder von Heiligen, deren Körper und Reliquien hier bewahrt werden, und der Meister war Belisario, und diese Kapelle wurde errichtet 1599«. Die Fresken sind gezeichnet mit BELISARIUS CORENTIUS FECIT MCIↃ, d. i. 1600, und wurden 1750 von Lorenz Karo restauriert. Das ganze umfassende Werk ist trotzdem noch ansprechend, namentlich die Einteilung in einfache Eirunde, Vier- und Rechtecke, die vortrefflich ihren mannigfaltigen Schmuck aufnehmen und umrahmen[1]).

Nun hören wir mehrere Jahre nichts von ihm. In diese Zeit dürfte sein Aufenthalt in Montekassino fallen, wo er umfangreiche Arbeiten ausführte. So malte er die Kuppel der Kirche aus. Er teilt sie in vier Abteilungen: mit dem Tode des hl. Benedikt, der Himmelfahrt seiner Sele, der Verherrlichung inmitten der Engelscharen und dem Paradiese der Benediktiner, dem hl. Benedikt mit allen Heiligen des Ordens. Paarweise darunter zwischen den acht Fenstern bringt er im Rund die Halbfiguren der Gründer und Erneuerer des Ordens an; an den vier Hängepfeilern die Mönchstugenden der Armut, Keuschheit, des Gehorsams und der Erbauung. Im Kreuzgang malt er neben den großen Fenstern die vier ganzen Figuren der Päpste Stefan IX und Viktor III, Äbte von Montekassino, und des Franken Karlmann, des Longobarden Ratchis. Leider litten die Fresken derartig unter der Feuchtigkeit, daß sie im 18. Jahrhundert von dem Schüler des De Matteis, Paul di Majo, im 19. Jahrhundert von Paoletti erneuert werden mußten.

»Im Jahre 1609 begann man die Kirche des hl. Severin und Sosio in Neapel neben ihrer tüchtigen Architektur mit prachtvollen Fenstern auszustatten, und das Gewölbe, das aus Mauerwerk war, wurde mit Abteilungen versehen, mit Gold und Stuck und drei Reihen von Gemälden in der Mitte, wo sich die Wunder des hl. Benedikt finden. Rechts und links ist das Leben des Apostels Severin und des hl. Sosio, des Jüngers unsers hl. Jänner, was sich auf die Ordenstracht und den Titel dieser Kirche bezieht. Neben diesen Gemälden findet man in Flachbildern die Wappen der sieben Orden, die unter der Regel des hl. Benedikt stehen, und darunter sind die Kaiser von Ostrom, die, Trone und Reiche verlassend und die Welt verachtend, sich unter das Joch des Benediktinerordens begaben und freiwillig die Tracht des hl. Benedikt annahmen. Gegenüber sieht man dreißig Päpste, ebenfalls Benediktiner. Im Kreuzschiff sind vier Bilder mit dem Leben unsers Herrn und zwölf Ritterkreuze der Gründer von Orden, die unter der Regel des hl. Benedikt standen und noch heute stehen und kämpfen. In der Mitte des Kors sieht man die Verherrlichung des hl. Benedikt vor der Dreifaltigkeit in der Form eines reichvergoldeten Sternes. Und das Gemälde bildet

1) Viel weniger gut geschieht dies bei der strengeren, aber in ihren verschiedenen Formen viel unruhigeren Rahmenfassung der ebenfalls dem Korenzio gegebenen Sakristeifresken, die durch Erneuerung oder sonst stark zerstört sind (am meisten die besseren über den Schränken). Übrigens beweist Korenzio hier mehr den Reichtum und die Beweglichkeit seiner Fantasie als die Monumentalität des Darstellens.

einen sehr schönen Prospekt und herum sind acht Bilder mit verschiedenen Geschichten aus dem Alten Testament, die Bezug haben auf das Opfer des Altars, die Predigt, die Psalmen und die Weihe des Tempels. Das Ganze ist das Werk des Belisar Korenzio« (D'Engenio). Natürlich bediente er sich dazu einer Schar von Gehilfen. Auch diese hervorragenden Bilder, die von der leichten Hand und reichen Fantasie Korenzios zeugen, sind nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form erhalten: Nach dem Erdbeben von 1731 erneute sie 1746 de Mura, und erst neuerdings wurde die Kuppel durch Blitzschlag arg beschädigt (1904). Korenzio erhielt für sein Werk 250 Dukaten. Vermutlich folgt nun die Ausmalung der Kirche von S. Maria-zu-Konstantinopel. 1608 war die Kirche hergestellt, das wunderbare alte Marienbild in feierlichem Zuge hinübergeführt. »Während ich dies schreibe,« sagt D'Engenio, »hat man den prunkhaften und reichen Tempel erweitert, und man sieht dort eine schöne Kanzel, eine Orgel und den Hochaltar, dessen Gewölbe mit schönen Figuren geschmückt ist, den zwölf Aposteln von guter und würdevoller Malerei, ein Werk des Korenzio.« Am 6. September 1623 steht Korenzio als Zeuge mit unter dem Vertrage, den Fansaga mit den Kartäusern von S. Martin über die Erbauung des Klosters abschließt. Es liegt daher nahe, die Ausmalung des Kapitelsaals in diese Zeit zu setzen. Der Raum ist ein lehrreiches Beispiel dafür, wie die Architekturmalerei, die wir in den Wandfresken Peruzzis bewundern, zum Zerrbild entartet. Werden doch sogar die gewundenen Säulen des berninischen Tabernakels an den Wänden mit schiefen perspektivischen Durchblicken dazu benutzt, den Raum durch ganz unerklärliche Architekturbilder zu erweitern (Abb. 95). Die Fresken der Decke und des Spiegels (Krist vertreibt die Händler), die von breitrandigem Rankenwerk eingerahmt sind, atmen dagegen noch eine größerere Geschlossenheit und künstlerische Ruhe, die an klassische Tage erinnert. Freilich ist der Geist durch die Manier vertrieben, und die Halbbilder der Kartäuser in den Dreiecken wie auch die Tugenden der Trapezfelder sind von leerer, kalkiger Steifheit, Papiermasse-Formen[1]).

Noch einmal kehrt Korenzio zum Leben des hl. Benedikt in den Fresken zurück, die er in der Kirche des hl. Marzellin anzufertigen hat. Die Kirche wird zwischen 1626 und 1645 erbaut, Korenzios Arbeit fällt also schon in sein höheres Alter. Er malt die Kuppel und das Kreuzschiff aus. Das letztere teilt er in drei Fächer: über dem Altar bringt er einige Geschichten des hl. Benedikt an, so das Rabenwunder, wie wir es schon im Platanenhof dargestellt finden. Links folgen Geschichten und Gleichnisse des Evangeliums, rechts Taten aus dem Leben des hl. Donat, eines Schutzheiligen des Klosters. Die Kuppel bedecken verschiedene Gruppen von Heiligen; die Hängepfeiler in Gruppen zu Dreien die zwölf Schutzheiligen Neapels; zwischen den Fenstern der Trommel Paare von Heiligen und oben Engelsköre.

---

1) Die Decke des Durchgangszimmers zum sog. Colloquio mit ihrer durchaus raffaelisierenden Bemalung wird bald dem Arpino, bald dem Hippolit Borgese gegeben, viel näher steht sie der frühen Arbeit des Korenzio (Abb. 96). Über die Geißelung s. unten

Von unermüdlicher Schaffenskraft beselt läßt der Meister weitere Arbeiten in der Jesuitenkirche folgen, wo die große Kreuzschiffkapelle des hl. Ignaz entsteht. »Die Decke der großen Kreuzschiffkapelle des hl. Franz Xaver, wo ähnlich viele Taten des Heiligen gemalt sind, und die über der Tür, wo man viele Wunder Jesu dargestellt findet, sind Werke des Korenzio, aber zu einer Zeit, da sein Leben schon vorgeschritten war und er nicht mehr alles eigenhändig ausführte. Auch wurden diese beiden Decken durch das Unglück des Erdbebens [von 1631] arg beschädigt.« Noch mehr geschah dies 1688, so daß von ihrer ursprünglichen Schönheit nur wenig mehr übrig ist. Im hohen Alter von achtzig Jahren kehrt er noch einmal zu der Lieblingsstätte seines Wirkens, dem Kloster von S. Severin und Sosio zurück. Hier finden wir besser als gewöhnlich erhalten die Decke des heutigen Archivs nach Korenzios Angaben ausgemalt. In der Mitte drei große von kleinen Eirunden unterbrochene Rechtecke mit Gemälden, herum am Gewölbe in den Halbmondfeldern der Ausschnitte Grotesken, Engel und sinnbildliche Figuren. Das erste Rechteck zeigt den Heiland in Kapernaum, ganz manieriert, mit einförmigen Köpfen, ohne Leben und mit vielen fehlerhaften Verkürzungen. Das Eirund daneben enthält in reichlicher Landschaft mit Wald und Schloß, Fluß und See die Geschichte des barmherzigen Samariters. Im Mittelrechteck folgt die Ehebrecherin vor dem Heiland, im Eirund eine Darstellung, die mit einer Frau zu Pferde und zwei anderen Figuren schwer zu deuten ist. Das dritte Rechteck endlich enthält rechts das bildnerisch unmöglich darstellbare Gleichnis vom Balken und Splitter, an dem sich auch Salvator Rosa in seiner Fantasielosigkeit versucht (s. unten), und zwei Blinde, die in den Graben fallen, mit dem Hintergrund von grünblauen Bäumen, die um so ausgebreiteter werden, wie das billigere preußische Blau das teure Ultramarin ersetzt. Alles Übrige scheint nicht einmal mehr unter der Leitung des Korenzio entstanden zu sein, so sehr weicht es in seinem Karakter von den Mittelbildern ab. Celano sagt dazu: »Das erste Kloster könnte man eigentlich Hof (Cortile) nennen . . . Ein Teil davon ist von Belisar Korenzio gemalt und zwar im Alter von achtzig Jahren«.

Um dieselbe Zeit, von 1639—41, arbeitet er in der Sapienza, und zwar nur in der Kirche selbst, wofür er 2142 Dukaten erhält, während Zäsar Frakanzano den Nonnenkor für 525 Dukaten herstellt. An der Decke malt Korenzio die Schöpfung, Geschichten Kristi, Tugenden, Profeten und Engel an den Fenstern. In der Kuppel das Paradies, an den Hängebogen die Evangelisten, neben den Fenstern die Doktoren der lateinischen und griechischen Kirche. Der Gottvater oben in der Kuppel, der in Öl auf Leinwand übertragen ist, hat mit Korenzio nichts zu tun. Im Jahre 1639 wurden Kirche und Kloster der Marienkirche-der-Engel-beiden-Kreuzen durch den Ordensgeneral der Franziskaner, Bruder Johannes von Neapel, der des Herzogs von Medina Vertrauter war, und durch dessen Hände alle Gelder giengen, glänzend erneut. »Nachdem das Kloster hergestellt war, wollten die ersten Herren der Stadt aus Frömmigkeit es ausmalen lassen, und verteilten unter sich die Bogengänge, wie man das an den Namen und Wappen noch sehen kann.

Dies Werk wurde dem Belisar Korenzio übertragen und es war das letzte, das er ausführte. Da er aber 85 Jahre zählte, so machte er zwar die Zeichnungen, seine Schüler aber die Malerei, die er dann mit eigner Hand überging. Von ihm selbst sind nur zwei Geschichten, nämlich Kristi Geburt und die Flucht nach Ägipten, die, wie mir scheint, seine ganze Fähigkeit zeigen sollten, obgleich er so alt und gebrechlich war, daß sie aussehen, als wären sie die ersten, die er gemacht hatte« (Celano). Sie sind im Laufe der Jahrhunderte so schlecht hergestellt worden, daß sie nur noch heraldischen Wert haben.

Mit allen diesen Werken, die wir der Zeit nach zu ordnen suchten, ist Korenzios Tätigkeit aber keineswegs erschöpft. Bemerkenswert ist auch die Verwendung seiner ansprechenden Kunst in den Wohnhäusern von Fürsten und Statthaltern. So malte er im Sangrohause fünfzehn Fresken in drei Zimmern des ersten Stocks, die von den Taten der Haupthelden des erlauchten Hauses erzählten. Raimund Sangro beabsichtigte, »die besagte Geschichte noch fortzusetzen von dem besten Maler, der in Neapel ist, von jener Zeit, da der Patriarch [Korenzio] noch lebte, bis zur Gegenwart, damit sie bei seinen jungen Erben als Schule und Anreiz wirke, die ruhmreichen Taten ihrer Vorfahren nachzuahmen.« In der Nacht vom 22. zum 22. September 1889 stürzte der Teil des Hauses, der diese Bilder enthielt, zusammen.

An einer Stelle des Kapaccio lesen wir folgendes: »Wir schätzen das königliche Schloß nicht so sehr wegen der gut eingeteilten Räume, als wegen der vielen ausgezeichneten Gemälde, die man dort von Belisar, Johann-Baptist Karacciolo und anderen bedeutenden Männern sieht.« Dies bezieht sich auf die Deckenmalereien des Saales X und XII, die indes beide so stark ausgebessert sind, daß sie ihre Ursprünglichkeit ganz verloren haben. Sowohl die Geschichten und Taten des Königs Ferdinand von Aragon wie der vielbesungene Zweikampf italienischer und französischer Ritter bei Barletta haben die fantastischen Formen der Romantik des 19. Jahrhunderts angenommen.

Erwähnenswert sind schließlich die zeitlich nicht bestimmbaren Fresken Korenzios in der Marienkirche von Piedigrotta (1. Kap. l.), den Jerolimini (Kap. der hl. drei Könige) und der alten Annenkirche-der-Lombarden (Kap. Fontana).

Schon der Umfang dieses Werkes muß uns Achtung abnötigen. Dabei ist es, fast ausschließlich der Freskenmalerei zugewandt, von einer Einheitlichkeit und Geschlossenheit, die besonders in Neapel überrascht. Was Wunder, daß sich Korenzio berufen fühlte, auch an der Schatzkapelle des Doms seine Kunst zu zeigen, und daß er im Unmut darüber, daß man ihn überging, zu allerhand Ränken seine Zuflucht mag genommen haben. Verargen wir das einer gekränkten Künstlersele nicht zu sehr und bedenken wir, daß Korenzio stets mit Ernst die künstlerische Aufgabe zu lösen suchte, die ihm zugefallen war. Daß er dabei in die Massenmalerei geriet, und so den Anfangspunkt der Reihe bildet, die sich mit Lukas Jordano und Solimena fortsetzt, war weniger seine als die Schuld der Zeit, die nun einmal rasche dekorative Arbeit für unbedingtes Erfordernis einer künstlerischen Begabung hielt. Dabei ist ein Eindringen

in die Tiefe unmöglich; und so blieb auch Korenzio an der Oberfläche der Manier; allein in der Farbe nicht selten anmutig bricht er auch oft genug mit freier Natürlichkeit durch die Fesseln der Manier und bleibt dort, wo er nicht ins Große strebt, dem er nicht gewachsen ist, noch immer ein genießbarer Meister.

XXXV

Wir wenden nun unsere Schritte zurück zu einem andern Strome neapolitanischen Kunstlebens.

Wie Montorsoli die Bildnerei Michelangelos nach Neapel verpflanzte, so brachten Vasari und Mark von Siena seine malerischen Anschauungen dahin[1]).

1) Ob die Neapler je ein eigenhändiges Werk Michelangelos vor Augen hatten, ist zweifelhaft. D'Engenio erwähnt in der Sakristei von S. Maria della Sanità »ein kleines Bildchen, das den Brüdern vor Jahren von Konstanze Lorenzo geschenkt wurde, auf dem sich die Gottesmutter der Verkündigung mit dem Engel befindet. Die Zeichnung ist von Michelangelo Buonarota; mit Farben bemalt wurde es später von Marcello del Busto, seinem Schüler«. Zur Zeit Celanos befand es sich in der Kapelle des großen Klosters. Vielleicht handelt es sich um das jetzt in der Korsinisammlung in Rom befindliche Bild (591). Del Busto ist natürlich Venusti. Dessen berühmte kleine Wiederholung des Jüngsten Gerichtes, das die Freske kennen lehrt, wie sie war, ehe Daniel von Volterra die allzu große Nacktheit verkleiden mußte, war noch 1632 in Rom und ist jetzt im NM. (o. Nr.). Hier befindet sich ganz links der Kopf Michelangelos (links von der Figur, über die sich ein bärtiger Mann beugt; Abb. 98). Eine merkwürdige Wiederholung davon findet sich in Groß-S. Alois (S. Eliggio Maggiore, r. Kreuzschiffaltar), die sehr stark mitgenommen ist. D'Engenio kennt sie nicht, wohl aber Celano, der bemerkt: »In der linken Kreuzschiffkapelle befindet sich eine sehr schöne Tafel, auf der das Jüngste Gericht des Michelangelo B. von Cornelio Imet kopiert ist. Einige sagen, er sei dessen Schüler gewesen und Michelangelo habe selbst daran gebessert.« Der genannte Imet ist niemand anders als der Maler Cornelis de Smet. Die Urkunde, nach der er die Wiederholung für 140 Duk. zu machen verspricht, ist vom 6. Juli 1578. Er heißt darin nobilis Cornelius Smet alias farrara flaminghus. Weiteres über ihn s. unten. In der Sammlung Santangelo (Maddaloni-Kolubranohaus) befand sich eine Wiederholung grau in grau in Öl auf Papier, auf der die Gruppen manche Abweichung von der Freske zeigten. Auch »befand sich darauf das Bild des Buonarroti oben an der Spitze.« Die Sammlungen sind teils verkauft und befinden sich wie die Münzen und Gefäße im NM., teils sind sie wie die Gemälde in ein Landhaus der Santangelo in Pollena geschafft worden. Kapaccio erwähnt außerdem »un S. Paolo del Bonaroti, o del Salviati« (Vasari VII, 30) aus der Sammlung des Berardino Rota, und eine Bleistiftzeichnung des Kopfes der Kleopatra, »opra del Bonarotti«, aus der Sammlung des Santi Francucci: Sollte diese Kleopatra das verschwundene Urbild der Wiederholungen im Buonarottihause usw. gewesen sein? Celano weiß auch von einem Erzengel Michael zu berichten, einem Altarbilde der Severinokapelle der Neuen Marienkirche, das von Kennern dem Buonarota gegeben werde. Chiarini bemerkt dazu: »Die erste Kapelle rechts ist dem hl. Michael geweiht. Auf dem Altar zwischen zwei Säulen von Portovenere sieht man die schöne Tafel des Erzengels, die von Einigen dem Buonarota, von Anderen dem Giovanni Antonio D'Amato dem Älteren zugeschrieben wird.« Einen solchen

Georg Vasari ging im Spätherbst 1544 (Kallab) von Rom auf Betreiben des Generals der Olivetaner Johann-Baptist von Aversa nach Neapel, um dort den Remter von Montoliveto auszumalen. Von seinen Schülern nahm er Rafael dal Colle, Stefan Veltroni und Daniel-Julius Mazzoni von Piazenza mit, und am Schlusse seines Aufenthaltes von etwa dreiviertel Jahren beschäftigte er fünfzehn junge Leute. Nur so ist die ausgedehnte Tätigkeit zu erklären, die er dort in »moderner« Art entfaltete. Den noch unter Alfons II entstandenen Raum in Montoliveto richtet er erst für seine Zwecke her, und rühmt sich, zum Ärger der Neapolitaner zum ersten Male dort in moderner Weise die Stuckgewölbe zum Bemalen angebracht zu haben, was sich wohl auf die Abänderung gotischer Formen für die Zwecke der Hochauflebung bezieht. Darin ist er denn auch den Neapolitanern ein leider nur zu erfolgreicher Lehrer geworden. In seinen Stuck setzt er sechs Ölbilder; drei über den Eingang: den Mannaregen und in drei Abteilungen Krist im Hause Simeons mit Maria Magdalena: in der Mitte das Mahl, rechts den Weinkeller, links den Küchenmeister. Auch die Decke wird mit Fresken dreifach geteilt: dem Glauben, die Religion, der Ewigkeit; herum je acht Tugenden. Dazu 48 Grotesken und ebensoviel himmlische Figuren. Unter die Fenster der Längswand kommen sechs Gleichnisse Kristi. Sie sind stark übermalt. In der Mitte sieht man die Gestalt, die den Globus hält, von der die Neapolitaner ironisch sagen, sie sei so künstlich verkürzt, daß sie von jeder Seite gesehen dem Beschauer einen Fußtritt versetze[1]. Für den Hochaltar der Kirche malte er eine Darstellung Kristi im Tempel »in neuer Auffassung«[2]. Außerdem entstanden für die Herberge von Montoliveto in lebensgroßen Figuren die Fresken Kristus sein Kreuz tragend mit vielen Heiligen unter

---

hat es nie gegeben (vgl. S. 151). Dagegen führt uns Kapaccio auf die richtige Spur: »Große Freude wird euch eine der schönen Kapellen machen, die in Neapel sind, die der Familie Severina ... mit einer Tafel mit dem Erzengel Michael, die von dem Flamen Teodor gemalt wurde. — Das NM. besitzt die oft angezweifelten Zeichnungen zu der Bekehrung Pauls für die Paulina: die drei nach hinten eilenden Krieger in Überlebensgröße (hierher dürfte der oben erwähnte Paul des Rota gehören), sowie die Zeichnung zu Venus und Amor: sie sind aber beide so gut, daß man an ihrer Echtheit nicht zu zweifeln braucht.

1) Der alte Remter wurde in die Sakristei umgewandelt, die Ölbilder Vasaris in den neuen Remter und von dort ins NM. geschafft (Ablage).

2) Hier folgt in seiner Lebensgeschichte die absprechende Klage über den Mangel an Malern in Neapel. Seit Jotto sei nichts Bedeutendes mehr dort geschaffen, wenn auch einige Werke Peruginos und Rafaels dahin verschlagen seien. Deshalb habe er besonders fördernd und weckend wirken wollen. Ob ihm das gelungen sei, wisse er nicht: jedenfalls seien aber seitdem wunderschöne Arbeiten in Stuck und Malerei entstanden. Diese hochfahrende Sprache verletzte die Neapolitaner ganz gewaltig, und am letzten Ende ist Vasari so der moralische Urheber des Verhängnisses der Neapler Kunstgeschichtsschreibung geworden. Denn unablässig bemühen sie sich nun, das Gegenteil zu beweisen, und am Endpunkte dieser Linie steht die traurige Gestalt des Fälschers, mit dessen neapolitanischer »Kunstgeschichte« wir uns seitdem herumschlagen.

der gleichen Last[1]); für den Ordensgeneral das große Bild Krist errettet den hl. Peter auf dem Wasser; für den Abt Capoccio eine Auferstehung. Seinem guten Freunde, dem reichen Florentiner Tomas Kambi[2]) malte er die vier Wände eines Saales mit den Jahreszeiten, dem Traum, dem Schlaf usw. aus. Auf Wunsch des Generals der Augustiner von S. Johann-zu-Karbonara, Seripandi, malte er »für eine Kapelle außerhalb der Kirche — gemeint ist die Kapelle des Gekreuzigten der Seripandi, die 1533 errichtet war und über sich die berühmte Bibliotek des Seripandi trug — mit einem Altarbild des Gekreuzigten aus, das verdorben und verdeckt noch dort ist. Im Kloster ebendaselbst verfertigte er auf auf halber Treppe eine Freske, die den Täufer darstellt, der die sonnenumleuchtete Gottesmutter auf der Mondsichel der Offenbarung umgeben von zwölf Sternen anschaut. Der Herzog von Gravina erhielt eine Anbetung der Könige, die er mit auf sein Landgut nahm; der Sekretär des Statthalters Peter von Toledo, Orsanca, einen Gekreuzigten.

Das Ende seiner Tätigkeit bildete ein großer Auftrag für Peters Sommersitz in Pozzuoli. Die Ausmalung einer Kapelle dort kommt noch zustande; dann bricht über der Arbeit in zwei Lauben eine Rauferei zwischen seinen 15 Gehilfen, den Mönchen und den Gesetzeswächtern aus, infolge deren die Gehilfen sich aus dem Staube machen. Auch Vasari kehrt im Frühjahr 1545 nach Rom zurück und sendet von hier aus, was ihm noch an Aufträgen in Neapel geblieben war: für den Erzbischof Ranuccio Farnese die Orgelflügel im Dom, außen mit fünf Schutzheiligen Neapels, innen mit einer Geburt Kristi und dem Könige David geschmückt; einiges für Kambi; endlich 24 kleinfigurige Bilder mit Geschichten des Alten Testamentes und des Täufers für die Sakristei von S. Johann-a-Karbonara, bei denen er sich der Hilfe des Kristof Gerardi bediente, »der ihm dabei von der größten Hilfe war und Figuren wie Landschaften auf das Vorzüglichste ausführte«. Die Orgelflügel hängen jetzt arg verstaubt über dem linken Seiteneingang des Doms. Links hebt (ganz wie auf dem Bilde des Sebastian del Piombo, NM. 83968) Maria den Schleier von dem Kinde, dahinter in gelbem Gewande Josef. Rechts der in die Saiten schlagende David. Es sind michelangelische Formen mit den gewöhnlichen Mängeln des Aufbaus in Form und Farbe, wie sie seine hastige und äußerliche Art zeigt (gez. 1546). Von den 24 Bildern der Sakristei, zu der Vasari auch die Zeichnung der Vertäfelung und des Gestühls entworfen hatte, sind nur mehr 15, und diese verdorben und ungenießbar, in einem dunkeln Raume vorhanden.

Das NM. hat ein Bild vom Jahre 1543 (84214), die Gerechtigkeit bestraft die Laster und belohnt die Tugenden: keins der schlechtesten dieser blutleeren Allegorien, die Michelangelos grübelnden Geist nachäfften. —

---

1) Ein sein Kreuz tragender Heiland (auf Holz und ohne die Heiligen), der dem Vasari gehört, befindet sich als Brustbild im Königl. Schloß (2. Saal). Der unförmliche linke Arm geht quer durchs Bild und hat die bekannte Muskulatur. Ansprechend steht das Grau des Gewandes zu dem Braun der Haare und dem Gold des Fleisches.

2) Seines Nachkommen Alfons Kambi's Antiquitätensammlung rühmt Kapaccio.

Der Hauptvertreter michelangelischer Formen und Farben in Neapel ist indes Mark del Pino von Siena, der in Neapel seinen Wohnsitz nahm und eine sehr große Zahl von Werken hinterließ. Seine Geburt fällt gegen 1525. Seine Eltern waren der Leineweber Johann Baptist del Pino und Frau Orsina, sein erster Lehrer Dominik Beckafumi. 1549 schon geht er nach Rom, wo er mit Daniel Ricciarelli von Volterra und Perin (Bonaccorso) del Vaga zusammenarbeitete und einige Werke hinterließ. Er scheint indes nicht lange dort geblieben zu sein. Denn 1556 ist er bereits ein vielbeschäftigter Maler und Bürger von Neapel, den der zum Abt von Montekassino berufene Neapler Ignaz Vikani nach dort zieht, damit er die von ihm errichtete Unterkirche mit Stuck und Malerei ausschmücke. Die Arbeit, die er mit Julius Azillo (Acillo), den Spaniern Johann de Larena und Domenico [Aris oder Orès], dem Josef Romano, Meister Wilhelm, Zäsar von Pistoia und einem Gehilfen Gabriel ausführt, ist am 24. August beendigt und bezahlt. Auch mit der Baukunst beschäftigte er sich, und vom Jahre 1560 wird eine Handschrift darüber erwähnt. Gegen Vasaris absprechende Bemerkungen soll er beabsichtigt haben, Notizen über das Leben Neapler Künstler herauszugeben. Am 17. September 1573 verheiratet er seine Tochter Beatrix, die verwitwet am 27. Februar 1576 den Michel Manchele von Monako heiratet (den De D. als Genuesen und Schüler Marks nennt). Am 9. April 1576 heiratet im väterlichen Hause eine zweite Tochter Julia, während sich Laura-Antonia de Pino am 20. Oktober 1577 in einem Hause bei S. Klara vermählt. Hier ist ein Andreas Azillo Trauzeuge. Am 6. Oktober 1583 wird Johann del Pino (ein Sohn oder der Vater Marks) begraben. Die dritte Heirat der Beatrix am 30. November 1589 findet ebenfalls nicht im väterlichen Hause, sondern in dem des Jordano von Siena statt. Mark wird urkundlich am 17. September 1579 zum letzten Male erwähnt, wo er sich zur Anfertigung einer zweiten Beschneidung nebst vierteiliger Staffel nach der großen vom Jahre 1573 dem Pater Johann-Baptist Graziano von der Gesellschaft Jesu verpflichtet. Sein Todesjahr ist unbekannt. Seine zahlreichen Werke sind von einer kamäleonhaften Ungleichheit: bald sorgfältig, bald leichtfertig gemalt, bald in hellen, bald (und zwar gleichzeitig) in ganz dunkeln Tönen gehalten, so daß man meint, mit ganz verschiedenen Künstlern zu tun zu haben. Vermutlich hatte aber Mark bei seinen vielen Aufträgen eine recht zahlreiche Gehilfenschaft, die er dann mit neapolitanischer Sorglosigkeit gewähren ließ[1]).

Den besten Überblick über sein Schaffen erhalten wir in SS. Severin und Sosio, wo wir fünf Tafelbilder größten Formates verschiedener Güte in ungleichem Zustande der Erhaltung finden. Eine Geburt Mariens (1. Kap. r.) ist ein wahrhaft

---

1) Der S. Tomas im Dom ist ganz dunkel, die Anbetung der Hirten in der alten Jesuitenkirche ganz hell, beide sind mit dem J. 1573 gezeichnet. Filangieri erklärt das mit dem Orte, wo sie hängen sollten. Mir scheint einfach Werkstattverschiedenheit oder Auftrag vorzuliegen: Denn Mark richtete sich für die Farbengebung ganz nach dem Wunsche und dem Geschmacke seiner Besteller.

abschreckendes Beispiel des entarteten Buonarrotismus, wie er in solcher Heftigkeit nur in Neapel gedeihen konnte. Genießbarer und besser erhalten ist die Himmelfahrt Mariens von gleichem Format (etwa 2,80 m breit; 3. Kap. r.). Aber auch hier finden wir riesige Gestalten in lichten Wechselfarben, bei denen Rotgelb und Stahlblau mit Übergange in die lichtesten Töne vorherrscht. Es ist michelangelische Kraftmeierei ohne Klarheit des Aufbaus, und das Neapler Temperament haust mit solchen Figuren fürchterlich. Ein ungeheuerer Aufwand von Kraft, der nirgend seine natürliche Begründung findet. Hohlköpfige Riesen. Das stille heilige Wunder wird mit akrobatischen Verrenkungen ausgedrückt, und dabei ist alles von dem Florentiner abgesehen und keine Gestalt von eigner Erfindung. Die Anbetung der Könige (6. Kap. r.) stellen einige über das sonst als bestes geltende Werk im Dome: den Ungläubigen Tomas. Es ist stark nachgedunkelt und in demselben Riesenformat wie die anderen. Der Durchschnitt einer Säule links trägt in Schriftbuchstaben

MARCUS DE PINO SENENSIS FACIEBAT. ANNO M · D · LXXI

Mehr noch als auf den anderen fällt hier das Riesenmaß der Leiber bei Mann und Frau auf, und die Haltung ist oft gar nicht zu erraten. So lehnt Maria hier halb sitzend an mächtige Steinstufen. (Steinstufen verdienen ein eigenes Kapitel in der Geschichte der Malerei.) Dies wohl ganz eigenhändige Bild Marks zeichnet sich aber durch die starke Leuchtkraft der Farben aus und übertrifft hierin wohl alle anderen. Die angeblich von Mark in dieser Kapelle gemalten Fresken, sind längst unkenntlich geworden. Ziemlich verdorben und übermalt mit einem oben angesetzten Halbmondfeld ist die Kreuzigung (Querschiff r.). Auch hier finden wir die gewaltsame abstoßende Linienführung, die michelangelisch sein soll. Der Stamm des Kreuzes mit dem daraufliegenden Heiland geht in der Querlinie von unten rechts nach oben links; rechtwinklig entgegen arbeiten die Kreuzesarme. Beide Bewegungen werden ins Maßlose verstärkt, indem die des Stammes und Kristi ein Kriegsknecht aufnimmt, der die Füße des Herrn mit einem Stricke über das untere Ende des Kreuzes heraufzieht. Die starr ausgestreckten Arme aber erscheinen endlos, besonders der linke, an der ein anderer Kriegsknecht in der gleichen Richtung zerrt. Die so entstandenen Hohlräume werden mit den kauernden Sündern, abgeschnittenen Kriegsknechten, Schimmelreitern so gut es geht ausgefüllt. Eine Anbetung der Hirten (1. Kap. r.) ist ganz verdorben und ungenießbar. Es soll sich die Jahreszahl 1581 darauf befinden.

In der Jesuitenkirche sind noch außer den ins NM. gekommenen Bildern einige verblieben; so im Kreuzschiff rechts und links (an der Seite) die überlebensgroßen Apostel Peter, Paul, Andreas und Jakob, helltonige und massige, aber inhaltlose Abwandlungen michelangelischer Gestalten. Zweifelhaft erscheint die Gottesmutter mit Kind, unten S. Lorenz und S. Ignaz von Antiochia, stark mitgenommen (4. Kap. r., r.). Gegenüber auf Holz und sehr verdorben eine Verklärung. Sie ist gezeichnet MARCUS DE PINO SENENSIS, aber die Jahreszahl weggeschnitten. Die früher hier auf dem Altar befindliche Tafel, eine Anbetung der Hirten, gez.

M · P · S · F · A · D ·
MDLXXIII

auf Holz, wenig übermalt, aber sonst stark beschädigt, befindet sich jetzt in der Sakristei (über der Tür). Sie ist mit seinen Treppenstufen als Einleitung zur Haupthandlung, mit den daraufstehenden Riesenhirten in heftigen Kontraposten und einer Muskelbildung wie Akrobaten, der kolossal geformten Maria, ebenfalls in Kontrapost, dem die Arme mit stark gespreizten Fingern in die Luft streckenden zappeligen Kinde, den brüllenden Tieren, dem in beweglichstem Kontrapost kauernden Josef, den geräuschvoll auftretenden Füllfiguren der Weiber, Hirten, Krüppel, der Engelsglorie endlich, ein bezeichnendes Werk dieses unfeinen Meisters. Nichts ist für ihn karakteristischer als die Gestalt des Zuschauers, der sich nach dem schon von Donatello geschaffenen Vorbilde an der Säule hält und dem Beschauer die Rückseite seines wohl ausgebildeten und mit hellen Wechselfarben bemalten Körpers zuwendet. Die Tempelruinen in der Berglandschaft mit der bei Mark beliebten hohen Himmelslinie nehmen sich wie gewöhnlich die Trümmer der Minerva Medica zum Vorbilde. Finden wir in diesem geräuschvollen Werke nicht einen ruhigen Punkt, so bleibt daran die satte Färbung zu loben, deren Grundton ein warmes Gelb und Rot bilden, von dem ein kühles Blau kräftig absteht. Auch die Zeichnung verrät überall den virtuosen Kraftmaler.

Aus dem gleichen Jahre 1573, das von unglaublicher Fruchtbarkeit erscheint, stammt auch der schon erwähnte Ungläubige Tomas im Dom (2. Kap. I.), gez. MARCUS DE PINO SENENS · FACIEB · A · D · MDLXXIII, ein Werk, das nicht ohne Größe und Würde doch nur aus nach außen gekehrten rafaelischen und michelangelischen Erinnerungen besteht. Die Körperformen sind oberflächlich und schwammig, die Falten rundlich und ohne Kraft, gespreizt die Bewegung besonders des Tomas. Die Farben sind licht und bilden einen schönen Dreiklang aus hellem Weinrot, Schiefergrau und gelblichen Hintergrundtönen.

Es ist begreiflich, daß von einer malerischen Entwicklung bei einem aus zweiter Hand schöpfenden Meister nicht die Rede sein kann. Wir beschränken uns daher auf die Angabe der wichtigeren von den zahlreich erwähnten, noch an Ort und Stelle befindlichen Bildern.

In der Großen Dominikanerkirche (Vorhalle vom Treppeneingang aus, gegenüber dem Eingang) befindet sich sehr verwahrlost eine Beschneidung, gez. AN · SAL · M · D · LXXIIII. Mehrfach vertreten ist er in der Johanniskirche der Florentiner. Die Taufe Kristi (Hochaltar) ist ein zum Viereck erweitertes Rundbogenfeld mit Riesenfiguren, die arg verzeichnet sind. Im Vordergrunde die beliebten halbabgeschnittenen Gestalten, die, man weiß nicht, wo, sich aufhalten. Der mächtige Akt des Heilands mit dem atletischen Brustkorb ist ebenso abstoßend wie der posierende Täufer. Die gleichzeitige Darstellung des Heilandes am Ölberge Salomes mit dem Haupte des Täufers auf dem Bilde ist eine altertümelnde Kinderei.

Die Berufung des Apostels Mattäus (3. Kap. l.) hat überlebensgroße Gestalten, die sich in eilendem Laufe befinden, und flaue Farben. Die Beweinung (Kreuzschiff r.) z. T. verdeckt und vom Krist nur Kopf und Schlüsselbein sichtbar, ist ein mittelgroßes Rundbogenbild von geringem Werte, gez. MARCUS DE PINO SENENSIS FACIEBAT MDLXXVII. Die kleinen ausdruckslosen Köpfe mit geöffnetem Mund auf langen Hälsen erinnern an Johann von Bolonja. In der Jakobskirche der Spanier ist nur der Gekreuzigte zwischen zwei Heiligen (2. Kap. l.) ein gut erhaltenes und zugleich das früheste gez. Bild Marks: MARCUS DE PINIS SENENSIS FACIEBAT MDLXX. In helltonigen Farben haben wir auch hier den ganzen Meister, übertriebene Riesenfiguren, einen breiten akrobatischen Akt des Heilandes in starkem Kontrapost. Das helltonigste seiner Bilder sind die hl. Drei Könige mit der Anbetung der Hirten als Staffel in der Marienkirche von Piedigrotta (letzte Kap. l.). Die Kreuztragung von S. Joachim-des-Ospedaletto (letzte Kap. l.), die Beschneidung von S. Lorenz (3. Kap. l.) und die Drei Könige ebendort (4. Kap. l.) sind verdorben. Die Verklärung der Franzkirche-der-Nonnen ist nichts als eine freie Nachahmung Rafaels und stark mitgenommen. Markwerkstatt ist auch der Erzengel Michael vom Hochaltar von S. Angelo-a-Nilo. Endlich erwähnen wir noch die 1883 aus dem NM. nach S. Martin in die Sammlung gekommene Enthauptung Johannis, gez. MARCUS DE PINO SENENSIS FACIEBAT, die ebenfalls aus der Jesuitenkirche stammt.

Außerdem führen die Neapler Schriftsteller noch in vielen Kirchen Werke von Mark an, die teils nur Werkstatt, teils nicht von ihm künstlerisch unsern Anteil nicht in Anspruch nehmen. Von den besseren ihm zugeschriebenen sind die folgenden wohl von seinem Werke auszuschließen.

Die Verkündigung der Johanniskirche-der-Florentiner (4. Kap. l.), die, kein unübles Bild, der Jordanoschule nähersteht. Ebenso wenig ist die Gottesmutter mit den hh. Anton und Franz von Paola in der Jakobskirche-der-Spanier (1. Kap. r.) von Mark, sondern weist in die Riberanachfolge. Der hl. Rochus dort (5. Kap. l.) ist stark übermalt und scheint der Lamawerkstatt[1]) zu gehören. Der hl. Jakob (Kreuzschiff r.) ist ein Teaterstück der Vackaroschule. Auch die Anbetung der Hirten in der Lorenzerkirche (Sakristei) hat nichts mit Mark zu tun, ebenso wenig der hl. Michael und die Gottesmutter des Fegfeuers, die auf einer Tafel der Apostelkirche (4. Kap. l.) vereinigt sind, und die Anbetung der Hirten in der Großen Paulskirche (2. Kap. r.), die freilich in den Riesenmaßen der Gestalten, dem kleinen Kopfe Mariens usw. an die dunkeltonigen Werke Marks erinnert.

Im NM. befinden sich 8 Tafeln. Davon gehören als Staffelbilder zu der großen Beschneidung (84177; 4,15 h : 3,75 b) die (alle 0,98 m hohen) Tafeln, die eine Beschneidung, eine Verkündigung, (beide 0,68 b), ferner die Drei Könige, die Anbetung der Hirten (beide 1,20 b) darstellen. Sie stammen aus der Alten

1) Mit Lama wetteifert der Sienese: er ist ihm an Farbe überlegen, nicht aber in der Zeichnung.

Jesuitenkirche und sind vom Jahre 1573. In dem fünfteiligen Bilde (1,31 h : 1,04 b), das in der Mitte eine Unbefleckte, oben Gottvater, zur Seite eine Verkündigung, eine Geburt und die Drei Könige zeigt, sind die Verkündigung nur eine Wiederholung von dem Staffelbilde der Jesuitenkirche, die Drei Könige ein Ausschnitt aus dem gleichen Bilde dort. Alle diese Werke gehören zu den helltonigen Marks. Zu den dunkeltonigen dagegen die Anbetung der Hirten (1,24 h : 1,03 b) und die Herabkunft des hl. Geistes (1,35 h : 1,03 b). Schulgut von eigenem zu unterscheiden, ist nicht gut möglich: übrigens genügt eine nähere Prüfung der Beschneidung, um uns mit dem Wesentlichen seiner Kunst bekannt zu machen, ob er sich gleich hier keineswegs von seiner besten Seite zeigt. Über dem unvermeidlichen Treppenaufbau entwickelt sich in strenger Zentralperspektive mit sehr hohem Augenpunkt der Aufbau, der mit der Zeremonie des Beschneidens im Hintergrunde abschließt[1]). Den Vordergrund besetzen zwei abgeschnittene Brustbilder eines Mannes mit langem Barte, der Mark, und eine Frau vom Rücken aus, die seine Gattin vorstellt. Dann folgen mächtig hingegossene oder stehende Figuren, die das Publikum zum heiligen Staunen auffordern oder erregt auf den Vorgang hinweisen, deutlich an die Verklärung Rafaels mahnend. Vor dem Tische links die von Mitleid bewegte Mutter, rechts Jünglinge, die Geräte halten, darunter einer mit reichem Teller, in den das Blut des Zeremonials fließt. Weitere Gestalten umgeben den Tisch rechts und links, bestimmt, den zu Ungeheuerlichem aufgebauschten Vorgang zu vertiefen. Alles das ist mit blassen Wechselfarben und mit vielen dicken schwarzen Umrißlinien namentlich an den Köpfen hergestellt, die dadurch besonders aufdringlich wirken. Eine andere, kleinere Beschneidung mit der Jahreszahl AN · SAL · M · D · LXXIIII auf Holz mit rein michelangelischen Formen befindet sich in bejammernswerter Verfassung in der rückwärtigen Vorhalle der Großen Dominikanerkirche (gegenüber dem Eingang).

Auch Neuere reden von zwei Schülern des Mark, als ob er deren nicht eine Legion muß gehabt haben! — dem berühmten Notar Johann-Agnolo Kriskuolo, der die Marter des hl. Stefan in S. Martin (M.) gemalt, und den Genuesen Michel Manchelli, der im Jahre 1586 einen Altarvorsatz in S. Anello verfertigt haben soll. Beide Angaben beruhen auf De Dominici und sind ganz unhaltbar. Der Notar ist von ihm erfunden ebenso wie seine Aufzeichnungen, deren sich der Fälscher bedient. Über seinen Bruder, den wohl beurkundeten Maler Johann-Filipp Kriskuolo, der ein Schüler des Mark Kardisko, des Kalabresen, nicht aber des Mark von Siena war, ist an anderer Stelle die Rede: er kommt für das

---

1) Wie sehr man sich an Werkstattvorschriften und -kniffe hielt, ersieht man aus einer merkwürdigen Angabe Giannones. Nach ihm hätte Lomazzo den Mark zu den Schülern Michelangelos gezählt und dieser hätte ihm die Anweisung gegeben, die Gestalten immer piramidal, windend, das Winden ein- bis dreimal wiederholt anzuordnen . Und diese vortreffliche Anweisung sei sehr nützlich und von Mark, wie Giannone selbst beobachtet habe, auch befolgt worden!

Bild in S. Martin, das man ruhig der Mark-Werkstatt in die Schuhe schieben mag, nicht in Frage. Das Bild in S. Anello, von De D. und Filangieri (noch 1898!) als eine Gottesmutter mit Kind, dem Evangelisten Johannes, der hl. Magdalena und Luzie beschrieben, befindet sich in einer Kapelle hinter dem Hochaltar und stellt auf Holz eine Gottesmutter in Halbfigur dar, die ihr Kind ganz in der Art der Maria-auf-dem Stuhl des Pitti an sich drückend auf einer Wolkenschicht erscheint, darüber der Gottvater Rafaels mit den ausgebreiteten Armen; unten zwei Heilige in hübscher Landschaft, der hl. Anton links, die hl. Luzie rechts. Das Ganze ist in erster Linie rafaelisch, verwendet aber auch bolonjeser und venezianische Bestandteile. Übrigens ist es stark übermalt. Von dem gleichen nachahmenden Künstler dürfte auch das (ganz verdorbene) Kreuz ohne Heiland mit den beiden Marien (links) und dem hl. Rochus (rechts) sein. Aus diesen zwei Bildern setzt der Fälscher das seinige zusammen, indem er den hl. Anton und den hl. Rochus zu dem Evangelisten Johannes zusammenzieht und dafür einen Maler erfindet, den es gar nicht gegeben hat. (Oder ist das jetzt im NM. befindliche, mit JOH · FILIPP C · 1545 gez. Bild, o. N., gemeint?)

XXXVI

Es gibt des Namens Lama mehrere Künstler, die verwechselt werden. So malt ein Dominik Lama 1616 fünf Bilder frommen Inhaltes für den Gang des Krankenhauses von S. Andreas-der-Damen; er erhält dafür wie für zwei Figuren, eine über der Tür, eine andere in der offenen Halle des Krankenhauses 10 Dukaten. An den von De D. ausführlicher behandelten Jordanoschüler Johann-Bernhard Lama muß man wohl glauben, da er noch lebt und wirkt, während der Fälscher über ihn schreibt[1]).

Von den näheren Verhältnissen unseres Johann-Bernhard (della) Lama wissen wir nichts. Wenn man ihn um 1506 oder 1508 geboren sein läßt, so ist das falsch, denn 1590 ist er noch urkundlich, 1598 noch als Maler tätig. Man wird seine Geburt in die 20er Jahre zu setzen haben. Ebensowenig war er Rafaelit, als der er gewöhnlich in der Kunstgeschichte aufgeführt wird. Sich aus seinen Werken ein klares Bild von ihm zu machen, ist indes sehr schwer. Denn alles Bedeutendere ist zerstört, noch Vorhandenes zum Teil bis zur Unkenntlichkeit übermalt, etwas von ihm Gezeichnetes nicht zur Hand. Doch ergibt die Prüfung, daß er nicht als Sabattinischüler zu gelten hat, sondern in die Fußtapfen Vasaris trat. Daß er dabei dem Mark von Siena ins Gehege kam, ist begreiflich, und ein ergötzlicher Brief an ihn von dem trefflichen Kapaccio gibt von diesem Wettstreit, den man übrigens nicht als einen über künstlerische Grundsätze ansehen darf, zufällige Kunde. Offenbar hatten beide Künstler

1) Der unterm 2. Dezember 1568 urkundlich erwähnte Johann-Baptist Lama (Filangieri) scheint ein Maurer gewesen zu sein.

ihre Anhänger in der Neapler Kunstwelt. »Ich weiß, schreibt Kapaccio, daß Ihr Euch an Herrn Mark von Siena reibt, weil Ihr eine schönere Malerei betreibt, während er sich an jene ungeschlachten Glieder heranmacht, ohne die Farben zu verbinden. Aber, was geht Euch das an? Laßt ihn malen, wie er will, und tut Ihr desgleichen. Es genügt, wenn Ihr beiden den Pinsel gut zu handhaben versteht. Mag Euch das Zarte zusagen: lobt die gute Natur, die nicht verbauern kann. Aber lassen wir diese Scherze: grault Euch nicht an; das ist eine Schande. Und wer von Euch der bessere Maler sei, mögen Eure Werke beweisen . . Anderswo bemerkt er: »Ist denn die Malerei nicht überall und immer die gleiche Kunst? Und doch, dem Einen gefällt die Zartheit der Farbengebung des Johann-Bernhard Lama, . . dem Anderen das mit einer gewissen, wenn auch manchmal rohen Kraft verbundene Halbdunkel des Mark von Siena«. Worin sie aber beide gleich sind, das ist als Stuckisten, d. h. im Anbringen herrlichen Stuckzierrats, wie es Vasari in Neapel gezeigt zu haben sich rühmte.

Die erste größere Arbeit, bei der er beteiligt ist, fällt in die Zeit, da Mark in Montekassino weilte: 1557—58. Der Herzog von Alba befand sich im Kriege mit dem Papste, aber trotz seiner Erfolge war dem bigotten Spanier wie seinen Neapolitanern nur halb wohl dabei. Eines Tages, der Kampf ging um Ostia, wurde plötzlich das Blut des hl. Jänner flüssig, ohne daß man es dem Schädel des Heiligen genähert hätte. Das bedeutete Unglück, wie man die fromme Herzogin wissen ließ. Wirklich setzte sich das Blut wieder einige Tage vor dem beiderseitig mit Eifer betriebenen Friedensschluß: Der Heilige hatte geholfen und erhielt zum Lohne dafür eine reiche Summe, mit deren Hilfe man seine damalige Schatzkapelle auszuschmücken beschloß. Dazu wurde Lama ausersehen, und er bemalte den »Turm«, in dem sie sich befand, mit Geschichten aus dem Leben des Heiligen, nachdem er sie mit schönem Stuck verziert hatte. Davon ist nichts mehr erhalten.

Wir setzen zwei andere Werke in die 50er Jahre, weil D'Engenio bei ihrer Erwähnung von Lama bemerkt, er habe um 1550 geblüht. Es ist dies eine Tafel mit der Darstellung Kristi unter den Schriftgelehrten für den Hochaltar der alten Marienkirche der Sapienza, die 1614 erneut wurde. »Darin, sagt D'Engenio, ist nicht weniger die Bewunderung und das eifrige Lauschen der Gelehrten auf Kristi Wort ausgedrückt als die Freude Mariens und Josefs über das Wiederfinden: alles von hervorragender Malerei, ausgeführt von dem berühmten Neapler Maler Johann-Bernhard Lama, der nicht nur ungewöhnlich in der Malerei, sondern auch im Stukkieren, am ungewöhnlichsten aber im Bildnismalen nach dem Leben war«, wovon wir uns leider keine Rechenschaft mehr geben können. Celano fügt diesen Bildern der Sapienza dort noch eine Geburt und eine Unbefleckte Empfängnis hinzu, die nicht aufzufinden sind[1]). Die zweite Tafel aus der Zeit um 1550 wird von

1) In der Ausstellung von 1877 sah Dalbono eine Krippe, deren Datum 1590 er in de D.'s Angaben befangen anzweifelte. Es kann die hier genannte sein. Er bemerkt dazu: »Es ist eine Szene mit kindischem Hintergrunde, der nicht zurückgeht, eine Arbeit ohne Achtung vor dem Einfachen und Wahren.«

D'Engenio für Groß-S. Johannes (Kap. Amodio) angemerkt: mit einem vom Kreuze herabgenommenen Krist im Schoße der Mutter, der von zwei Engeln gehalten wird. Unterm 7. Juni 1560, wo er 70 Dukaten für ein Altarblatt in der Verkündigungskirche von Johann-Baptist Sersale erhält, finden wir seinen Namen zum ersten Male mit dieser Stätte seines Wirkens verknüpft, wo er 1564 die Decke entwarf und ausführte. Diese wie die Verkündigung über dem Haupteingang und eine Kreuztragung der Kapelle Sanmarko, »von wunderbarer Hand und hier auch mit herrlichstem Stuck« (D'Engenio) sind wohl mit dem Brande der Kirche untergegangen [1]).

Ein weiterer Schauplatz seiner Tätigkeit war die Lorenzerkirche. Dort malte er um 1565. Eine Steinigung des Stefanus befindet sich in der 5. Kapelle rechts [2]). Die nach 1562 für die Kapelle Ametrani (seit 1632 de Rosa) gefertigte Gottesmutter hängt schon seit Celanos Zeiten neben der Sakristeitür, in der Kapelle ein Salvator Mundi. Für die Kapelle der Familie Palombo entstand 1565 eine hl. Katerina. Ob sich dies Bild mit dem jetzt auf dem Altar unter der Kanzel befindlichen deckt, einer Gottesmutter zwischen der hl. Katerina und dem hl. Stefan, muß dahingestellt bleiben. Aus der Karmelitenkirche (Kap. der Fegfeuerselen) wird für den Altar ein hl. Gregor belegt, der dort nicht mehr zu finden ist. Unterm 24. Januar 1567 lernen wir einen Vertrag kennen, laut dessen der Meister Heinrich von Mecheln in Flandern sich den Nonnen des (abgebrannten) Klosters von S. Gaudioso verpflichtet, die von Lama begonnenen Fresken in Tempera fortzusetzen. Vermutlich konnte Lama wie so viele seiner Genossen die Aufträge nicht alle rechtzeitig ausführen, finden wir ihn doch auch außerhalb Neapels beschäftigt. So malt er in der Sofienkirche von Majori ein von Stefan Guarino angefangenes Bild fertig. (22. Nov. 1567). Für die im Jahre 1570 entstandene Kirche der Empfängnis erhält er einen Auftrag von sieben Tafeln. »Es ist aber zu vermerken, sagt D'Engenio, daß nur auf der letzten Lama den hl. Franz und den Täufer malte; die anderen Figuren wurden von Silvester Bruno (so!), seinem Schüler, angefertigt, der seinen Lehrer um Kopf und Schultern überragte«. (S. unten.) 1576 errichteten die Brüder von S. Peter-ad-Aram im Hofe eine dem hl. Andreas geweihte Kapelle. Für deren Hochaltar malte Lama den hl. Andreas. »Es ist eins seiner Hauptwerke, sagt D'Engenio, obgleich es heute (1623) nicht mehr seine ursprüngliche Schönheit zeigt, da es von dem Maler Johann-Baptist Kampana [3]) überholt wurde, der meinte, er könne daran bessern; daher er es denn so verdarb,

1) In der genannten Ausstellung war eine Verkündigung, von der Dalbono sagt, sie sei weniger kleinlich als die Krippe, sehr hübsch und in der Farbe geleckt. Auch beweise sie den in die Kunst eingedrungenen frommen Sinn.

2) Wegen der Herstellung der Kirche vom Verfasser nicht geprüft.

3) Von diesem Maler war Näheres nicht festzustellen: hängt er mit dem italienisch-spanischen Wandermaler Peter Kampana (Peter de Kempeneer) aus Brüssel zusammen († 1580)?

daß es heute ganz töricht aussieht«. Die in dieser Kirche (1. Kap. r., r. Wand) befindliche Kreuzabnahme, ein hohes Rechteck mit rundem Abschluß, ist eins jener matten, kraftlosen Bilder in Farbe und Zeichnung, das an Vasari und Mark erinnnert und daher dem Lama zugesprochen werden darf. Besonders unangenehm ist der Körper des Heilandes, der stark gedunsen ohne Knochengerüst wie aus Brodteich geformt erscheint. Auch die anderen Figuren sind ohne Haltung. Wohl in ihrer Eigenschaft als Gegner finden wir Lama und Mark als Schiedsrichter in einem Vertrage vereinigt, den am 12. November 1577 die Kuratoren der Rosenkranzkirche von Auletta mit dem Flamen Kornelius Smit (s. oben) abschließen. In der Heiligengeistkirche entwarf Lama die Freskenmalerei für die Wände über den Kapellen, die der Bolonjeser Maler Perino Zannoli mit dem Neapler Baptist Santillo unterm 15. Februar 1579 auszuführen unternimmt. Nun hören wir elf Jahre lang nichts von ihm. Dann verpflichtet er sich am 15. Februar 1590, für die Orgel der Verkündigungskirche eine Zeichnung zur Bemalung zu entwerfen. Im April 1598 wird ein Bild fertig, das eine Krönung Mariens mit Heiligen darstellt für einen Platz hinter dem Standbild des hl. Michael in der Domkirche von Solofra. Es hat einen schönen alten Rahmen vom Jahre 1610 und trägt die Aufschrift: JOHANNES BERNARDUS LAMA NEAPOLITANUS FACIEBAT — MENSE APRILIS 1598, mit dem Zusatze Giacchino Scognamiglio restaurò nel 1862, womit auch dies Werk sein Schicksal ereilt hat. Bald darauf wird er gestorben sein. Er wurde in der Jesuitenkirche der Nonnen beigesetzt. Seine Grabinschrift ist erhalten, aber die Stätte seiner Ruhe verschwunden. Erstere lautet:

BERNARDUS LAMA PICTOR HAC TEGITUR URNA,
ARTI NATURAM CEDERE QUI VOLUIT.
CŌSTANTIQUE FIDE PRÄSTANS CŌSTANTIA CONJUX
QUAM FORMA ET PROBITAS, QUAM DECORAVIT HONOR.

Von den vielen ihm zugesprochenen Werken erwähnen wir nur einige besser beglaubigte: In S. Marien-der-Geburt (3. Kap. r.) einen Kindermord; in dem Kloster der hh. Festus und Desiderius neben S. Marzellin befand sich eine verschollene Himmelfahrt des Lama; in der Dominikanerkirche (Kapelle Lanaria) ein hl. Michael mit Luzifer zu Füßen; und in S. Gregorio Armeno auf dem Hochaltar eine Himmelfahrt Kristi und eine Geburt Kristi (1. Kap. l.). Worauf die Zusprechung des quadratischen Bildes der Beweinung mit den hh. Franz und Bonaventura im NM. (84231) an Lama beruht, und wann es entstand, steht dahin. Der Leichnam sitzt auf einer mit dem Leichentuche bedeckten Erhöhung. Er lehnt zwischen den Knien der über ihn herabblickenden Maria in hartblauem Mantel. Seine Oberarme stützen sich unschön auf ihre Knie. Der linke Arm fällt herab, den rechten hält der hl. Franz ausgestreckt und küßt ihn, wobei er in die Knie sinkt. Links steht die Hände betend erhoben in langem roten Mantel der hl. Bonaventura. Die großen, das ganze Viereck ausfüllenden Gestalten erinnern

an Vasari und Mark. Es ist der weit über das Können ins Leere gehende Versuch der Komposizion ins Große. Die Figuren sind ohne inneres Leben; der Akt des Heilandes so uninteressant wie möglich, die so gerühmte Farbengebung matt, und das Ganze wirkt mehr wie eine Zeichnung denn wie Malerei.

Als ein Hauptbild gilt das große Altarwerk in der Sapienza (Kreuzschiffkap. r.). Es ist aus Holz in alter architektonischer Umrahmung. Die Mitte bildet ein großes hohes Rechteck und hat je fünf kleinere solche zur Seite; drei oben am Fries; eine Krönung und eine durch Säulensockel geteilte Staffel von drei Bildern. Die Nebenbilder meist mit den Leiden Kristi. Alles stark mitgenommen. Das Mittelstück stellt den Heiland dar, in dessen blutende Wunde heilige Dominikaner ihre Rosenkränze tauchen, ein in der Bewegung ungeschicktes, in den Farben mattes glattes Bild, das leblos im Ausdruck und flach in der Modellierung freilich an die schwächsten Seiten und die nüchterne Fantasielosigkeit der sabattinischen Schule erinnert. Immerhin mag hervorgehoben werden, daß bei diesem Neapolitaner ein gewisses Streben nach Befreiung vom Schema, nach natürlicher Wahrheit vorhanden ist, das sich in Santafede noch verstärkt und zu Stanzioni überleitet, neben dem dann der volle Strom der von Karavaggio geführten, von Ribera mit unerbittlicher Strenge zur Höhe geführten Veristen der religiösen Malerei dahinflutet[1]). —

Silvester Buono lernten wir als einen Schüler Lamas kennen, der den Meister weit übertroffen haben soll. Was von der Aufschrift des Restitutabildes zu halten ist, haben wir S. 136 ff. gesehen. Unser Silvester ist urkundlich in Sorrent durch eine Gottesmutter mit Kind und den beiden Johannes belegt, die gezeichnet ist: SILVESTER BONUS NEAP · FACIEBAT 1575 (Schulz)[2]). Ein anderes Bild im Sorrentischen befindet sich in der Gemeinde S. Agnello, wo besonders der Dominikinoschüler Jakob de Kastro wirkte, und ist gleichfalls gezeichnet: SILVESTER BONUS NEAP · FACIEBAT 1582. (2,50 : 1,50). Es stellt eine Verkündigung dar, links mit den betenden Brustbildern der Stifter.

Was ihm in Neapel von D'Engenio, Tutini, Celano gegeben wird, ist widerspruchsvoll. Im Korumgang der Lorenzerkirche (Kap. Ferraiola) weist ihm D'Engenio eine Gottesmutter mit Kind, unten die hh. Anton und Margarete zu, die nicht

---

1) Nicht zu Recht wird Lama der kleine Gekreuzigte (1,00 b : 1,30 h) zugeschrieben, der sich an der linken Eingangswand der Jakobskirche-der-Spanier findet. Es ist ein mit leichtem flüssigen Pinsel gemaltes schon in die Beleuchtungsprobleme einer späteren Zeit tauchendes Werk, das in dem guten Akte des Heilandes, der vorzüglichen Gestalt der sehr ernsten Muttergottes, den gut zusammenklingenden Farben unsere Aufmerksamkeit fesselt. Weniger angenehm wirken die grünlichen Schatten der Gesichter. Alles in allem scheint hier schon die Kenntnis Van Dycks mitzusprechen. Ins vorgerückte 17. Jahrhundert gehört die Gottesmutter in den Wolken mit den hh. Josef (rechts) und Jänner (links) auf dem 3. Alter rechts der Martakirche.

2) Sie ist stark restauriert, 1,50 : 1,20 und zeigt eine sitzende Gottesmutter mit auf den Knien stehendem Kinde. Das Jahr ist nicht mehr zu sehen. Zur Seite knien die beiden Johannes.

zu finden war. Buono habe um 1590 geblüht. Ist er, wie wir annehmen müssen, ein letzter Ausläufer der Buonarrotisten in der Art des Mark und Lama, so ist das rafaelische Altarblatt, das ihm in S. Katerina-zu-Formello (2. Kap. r.) gegeben wird, schwer verständlich. Es ist ein Altarblatt mit zwei länglichen Flügeln und stellt eine Anbetung der Könige dar. Besser erhalten als gewöhnlich ist es eins der besten Werke der Zeit in Neapel und um so weniger für Buono zu beanspruchen, als es ganz deutlich in der Farbengebung venezianischen Einfluß, so in dem Rot des Veronese, zu verraten scheint. Seine Schwächen sind die runden ausdruckslosen Köpfe und das viele gedankenlose Füllsel im Aufbau. (Santafede?).

Verschollen ist die Tafel von S. Klara (Kap. Baratta): »Darauf befinden sich die hh. Apostel Johannes und Lukas, der Evangelist und viele Engel, ringsum ein kleines Bild der Himmelskönigin, die das Kindchen im Schoße hält. Etwas Schöneres kann man gar nicht wünschen. Und von noch größerer Trefflichkeit ist das Gemälde oder der ‚Staubschützer'[1]), der besagte Tafel überdeckt und zur Zeit bei Franz Baratta aufbewahrt wird. Darauf ist unsere neapolitanische Heilige, die ältere Kandida abgebildet. Das Ganze war das Werk des Silvester Buono, unsers Landsmannes und eines außergewöhnlichen Malers«. Anstatt dieser Werke gibt man dem Silvester jetzt in S. Klara ein schlecht erhaltenes Bild mit der Dreifaltigkeit und den hh. Ludwig von Tulus und Klara (1. Kap. r.).

Die Enthauptung des Johannes in S. Gregorio Armeno (3. Kap. l.) gehört einem Buonarrotisten und ist mit seinem harten Gegensatz der hellsten und dunkelsten Wechseltöne, dem schlechten Akte, dem unschönen und unklaren Aufbau ein wenig bedeutendes Machwerk, das man unmöglich demselben Meister wie die Drei Könige von S. Katerina-a-Formello geben kann: Entweder ist hier Buono oder dort, und seiner urkundlichen Schulung nach müssen wir ihn wohl auf dies minderwertige Werk festnageln. Über seine Beteiligung bei den Tafeln der Empfängnis wurde schon oben das Nötigste gesagt. Das »Ölbildchen, das man schöner nicht wünschen kann, auf dem sich eine Gottesmutter mit dem Knäbchen am Busen befindet, von bedeutender Malerei, von der Hand des Silvester Buono, wahrlich ein Zeichen ewigen Lobes« in der Marienkirche von Piedigrotta ist verschollen. Zu bemerken ist, wie auch hier Buono als Meister kleiner Bilder hingestellt wird, was sich mit Vasarinachfolge nicht wohl verträgt. Auch ein von Tutini hinzugefügtes Werk: »In S. Peter-ad-Aram im Kor hinter dem Hochaltar ist ein Bild, obwohl klein, auf dem Kristus im Garten von Getsemane betet, und das bei großartiger Zeichnung dem Beschauer nicht wenig Andächtigkeit einflößt«, ist nicht mehr vorhanden. Diese Stimmung zur Andacht war ja der spanisch beeinflußten Welt vor allem willkommen, und Tutini drückt das in einer Karakterisierung unsers Malers so aus: »Der Neapler Buono, ein Schüler des Lama, war seinem Namen entsprechend ein guter Maler, und seine Bilder

1) Diese »guarda-polvere« waren eine spanische Einrichtung und müssen auch in Neapel ziemlich zahlreich gewesen sein. Als unverstandene Fremdkörper wurden sie meist bald entfernt.

regen durch ihre Schönheit und die Zeichnung, durch ihre Farben und den Aufbau zur frommen Andacht an«. Von alledem können wir uns heute leider keinen Begriff mehr machen.

XXXVII

Wie Rafael und Michelangelo, so hatte auch Tizian[1]) seine Nachfolge in Neapel. Celano sagt von Johann-Anton d'Amato: »Er war einer unserer geschätztesten Maler und hatte sich in der Manier des Tizian und des Korreggio ausgebildet, so daß viele seiner Tafelbilder in diesem Stil für Werke dieser so großen Meister gelten . .« In der Kunstgeschichte gehen ein Johann-Anton d'Amato der Ältere und der Jüngere um; wir bemerkten schon, daß der Ältere eine Erfindung De Dominicis ist und nie gelebt hat. Dagegen weiß Camera von einem Johann-Angelo d'Amato zu erzählen, der von Majori sei und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelebt habe. Er sei vornehmlich bemerkenswert wegen der höchsten Feinheit der Zeichnung und wegen der Farbe seiner Bilder. 1576 arbeitete er für den Hochaltar der Kollegiatskirche von Atrani und malt dort in einem Goldrahmen mit vier Säulen, zwei Pfeilern, Gesims und Leisten eine hl. Magdalena mit den hh. Andreas und Sebastian, und darüber im Giebelfelde die Auferstehung Kristi. Da nun der gleiche Johann-Angelo auch in Neapel vorkommt, wo er unterm 26. August 1577 mit Hieronimus Imparato zusammen dem Colantonio Dulcetto eine Altartafel zu malen und zu vergolden verspricht, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Johann-Anton und Johann-Angelo nur einer Verwechslung ihre Zwiefältigkeit verdanken[2]).

Es hält schwer, sich bei dem gänzlichen Mangel an urkundlichem Material

---

1) Die großartigen Schätze, die das NM. von Tizian birgt, kamen größtenteils mit der farnesischen Sammlung aus Parma. Indes berichtet Celano von einer Verkündigung, die sich in der Dominikanerkirche befand: »In der Kapelle der Finelli, die an der Wand der Evangelienseite liegt, ist eine Tafel, auf der die Jungfrau mit dem Engel der Verkündigung dargestellt ist: ein Werk des Tizian Verzellio ums Jahr 1546«. In diese Zeit fällt ja auch das Bild mit dem gleichen Vorwurf in der Schule von S. Rocco in Venedig. Das Neapler Bild ist verschollen, nachdem der Fürst von Belmonte-Pignatelli es noch 1788 hatte herstellen lassen, da es sehr mitgenommen war. Nach anderen Nachrichten wäre es schon von Peter von Aragon nach Spanien verschleppt und durch ein Abbild des Lukas Jordano ersetzt worden. — Die elf Kaiserbilder Tizians, das zwölfte von Lukas Jordano, von denen bei Celano-Chiarini die Rede ist, und die sich im D'Avaloshause (Vasto) befanden, sollen im Magazin des NM. liegen. Bei dem Interesse, das die Münchner Kaiserbilder neuerdings in Anspruch nehmen, wäre es wünschenswert, daß auch diese Bilder ans Licht gezogen würden.

2) Auch Tutini erwähnt ihn in unmittetbarer Nähe des Imparato. Er hat außerdem neben Micko Spadaro einen Josef d'Amato. Was über diesen wie über den älteren Johann-Anton in Thieme-Becker steht, ist falsch.

und der Schwierigkeit, zu den wenigen Resten seiner Tätigkeit zu gelangen, über diesen dunkeln Ehrenmann Klarheit zu verschaffen[1]). D'Engenio erwähnt ihn überhaupt nicht. Celano sagt, in der kleinen zuerst um 1600 entstandenen Kirche des Hauses der verschämten Armen (Monte de' Poveri Vergognosi) befindet sich ein sehr schönes Bild, auf dem die Allerh. Jungfrau mit vielen Engeln dargestellt ist, die den Namen Jesus bilden, und es wurde gemalt von Johann-Anton d'Amato«. Ferner in der nahe gelegenen Kirche zum hl. Tomas von Aquino »in der Kreuzkapelle der linken Seite sieht man ein Bild mit einem betenden hl. Tomas, ein Werk unsers Johann-Anton d'Amato«. Auch im Kloster der hh. Margarete und Bernhard sei ein Werk D'Amatos, eine Unbefleckte Empfängnis[2]). Endlich erwähnt (mit der an der Spitze dieses Absatzes stehenden Notiz) Celano eine Gottesmutter in der längst zerstörten Marienkirche der Visita-Poveri, die ein gewisser Silvester Tizzano nach 1571 von D'Amato hätte anfertigen und zunächst in seiner Wohnung hätte aufhängen lassen. Der Zufluß von Verehrern wurde dann nach und nach so groß, das man 1591 eine größere Kirche bauen konnte, worauf wohl der Plan überhaupt hinauslief.

XXXVIII

Unter dem Sammelbegriff der Fiamminghi, Flamen, trifft man in der Neapler Kunstgeschichte der 1500 und 1600 eine bunte Gesellschaft nordischer Künstler an, die aus dem nördlichen Frankreich, Belgien, Holland und aus ganz Deutschland, namentlich auch aus dessen Süden stammen. Sind nun schon die italienischen Namen oft zur Unkenntlichkeit entstellt, so ist dies natürlich noch weit mehr mit den fremden der Fall, und da die Künstler überdies meist nur durch ihren Vornamen gekennzeichnet werden, so ist die Untersuchung über ihr Leben und Wirken sehr erschwert. Jedenfalls war ihre Zahl recht bedeutend. Denn wenn noch im 15. Jahrhundert südliche Künstler zum Norden gezogen waren, um dort die neue Malweise zu lernen und sich mit dem

1) Giannone gibt zwar eine geschlossene Reihe seiner Werke. Bei näherer Betrachtung ist es aber nichts als eine nach Celano und De D. zusammengestellte Liste, in der sich z. B. auch das oben erwähnte Bild aus der Kirche der hl. Patrizia vom Jahre 1508 befindet. Wir kämen also auf einen Meister, der vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts tätig gewesen wäre. Vermutlich tritt hier eine Verwechslung mit dem Josef d'Amato Tutinis ein.

2) Die Kirche wird fälschlich auch als S. Margheritella bezeichnet. So heißt aber das Mutterkirchlein SS. Bernardo e Margherita a Fonseca, von der sich 1646 ein Teil der Schwestern trennte, indem sie das Kirchlein, das 1634 zum hl. Sakrament von einer frommen Frau gegründet war, ankauften, in SS. Bernardo e Margherita a Potito umtauften und sich von D'Amato das genannte Altarbild malen ließen. Dies würde nun mit der Zeitangabe sehr wenig passen, so daß anzunehmen wäre, die sezessionierenden Nonnen hätten das Bild von der älteren Kirche mitgenommen.

realistischen Zug zu befreunden, der sie durchweht und der südlichen ein kräftiges Lebenselement zuführt, so war das seit den Tagen Rafaels und Michelangelos vorbei. Nunmehr setzt einseitig der Zug von außen in das gelobte Land der Malerei ein, das sie nicht nur alle mit ihrem Geiste durchtränkt, sondern eine ganze Zahl von ihnen überhaupt behält, in sich aufnimmt und ihnen Beschäftigung und Brot verschafft. Was von Rom weiter südwärts zieht, bleibt in Neapel und Sizilien, schließt sich dort der landesüblichen Malerei an und ist sehr oft von der einheimischen Kunst schon deshalb nicht zu unterscheiden, weil sich beide oft auf einem bedauerlich tiefen Standpunkte halten. Bezeichnend ist ihre Vorliebe für die Antike. Daher ist selten von nordischer Eigenart etwas zu bemerken; sie verliert sich vielmehr ganz in der italienischen Manier jener Tage.

Der hie und da genannte Luca di Ollanda hat natürlich nichts mit Lukas von Leiden zu tun, sondern gehört zu der Familie der Kornelis. Er ist entweder mit Lukas Kornelis de Kok aus Leiden, geb. 1493 oder 1495, † angeblich 1552, der in Ferrara beim Herzog Herkules II in der Gewebefabrik künstlerisch tätig war, oder wahrscheinlicher mit Lukas Kornelis von Harlem gleich, der mit seinem Bruder Florent nach Rom ging. Celano schreibt u. a.: »Im Vorraum des Remters der Neuen Marienkirche sieht man zwei wunderschöne Tafeln mit zwei Bildnissen [von Stiftern] unten, die man für ein Werk des Lukas von Holland hält«, wovon nichts mehr aufzufinden ist. —

Nur einmal wird Sebastian (de) Auser von Antwerpen erwähnt. Am 19. Juli 1546 verspricht er dem Doktor Narziss Vertunno, kaiserlichen Leibarzte, für 250 Dukaten und freie Wohnung, sowie unentgeltliche Lieferung von Gold und Azurblau die Kuppel der selbständigen Kapelle zum hl. Erzengel von S. Marien-der-Gnaden, die damals vom Klosterkreuzgang aus zugänglich war, zu bemalen, desgleichen für 16 Dukaten eine Quellenstube in seinem Garten am Kiatamone. Der boshafte Filonico (Konstantin Kastriota) bemerkt, der Doktor, der seinen Ruf mit der Heilung des Markgrafen von Peskara von einer bei Pavia erhaltenen Kopfwunde begründete, habe sein Verdienst nur dem Umstande zu verdanken, daß es bei Hofe damals keine besseren Ärzte gegeben habe. Als Bürge bei einer Abschlagszahlung wird der flandrische Kaufmann Julius Bockart genannt[1]). Nach dem Tode des Doktors verkaufte sein Sohn Ferdinand 1581 die Kapelle, und am 8. August 1583 schließt die Schneidergilde darüber den Vertrag mit den Brüdern der Kirche ab. Die Schneider lassen sie sofort verschönern, d. h. die Kuppel durch einen der Vackaro übermalen. Auch hiervon ist nichts mehr übrig, wie denn auch Negronis Altarblatt vollständig verdorben ist (s. unten). —

Eine ganze Reihe wertvoller Notizen besitzen wir über Kornelis Smit (auch Smet), den wir bereits als den Verfertiger einer Wiederholung des Jüngsten Gerichtes Michelangelos kennen lernten. Am 14. Februar 1574 wird er mit Margarete von Me-

1) Es bestand ein lebhafter Handel zwischen Neapel und Flandern: jenes sandte Alaun und Schwefel, dieses Stoffe.

dina aus Neapel getraut, und Trauzeugen sind Teodoro de Henricho Flamengo[1]), Meister Kornelius de Klemente Flamengo, Kristof Nebia (ein Goldblattschläger) von Neapel, Meister Ferrante von Ankona, Meister Johann-Vinzenz von Ankona aus Neapel, Julius Arzello, der Mark von Siena bei der Ausmalung von Montekassino behilflich war und andere. Auch Margarete de Medina entstammte einer Künstlerfamilie: Ticozzi führt vier Maler des Namens an, und Orlandi fügt einen in Brüssel geborenen und in Edinburg 1711 gestorbenen Nachfolger Rubens namens Johann-Baptist von Medina hinzu. Am 18. Februar 1577 taufen sie ihren Sohn Zäsar »Smeth«, und Taufzeuge ist Benvenuto Tortelli, der Bildhauer und Baukünstler aus Brescia († 1623?). Diesen folgen die am 20. August 1579 getaufte Tochter Isabella und der am 9. November 1581 getaufte Sohn Johann-Leonhard, der seinerseits unter dem Namen Giovanni de Smet Fiamengho 1608 als Taufpate vorkommt.

Unterm 12. November 1577 verspricht Smit Trojan Gesualdo und Ferdinand Karuso für die Franzkirche in Auletta bei Salern zum Preise von 80 Dukaten ein Altarblatt (3,38 h : 2,34 b). Der Gegenstand ist wie gewöhnlich die von den 15 Misterien umgebene Rosenkranzmaria mit den hh. Dominik und Franz sowie anderen hh. Franziskanern rechts, den hh. Klara und Katerina von Siena mit hh. Franziskanerinnen links. Eingerahmt soll die Tafel von zwei gerieften Säulen sein, die 26 cm breit mit Gold und Azurblau bemalt sind. Die Staffel trägt rechts und links die Figuren der Verkündigung, in der Mitte die Predigt des hl. Dominik mit vielen Zuhörern; Schiedsrichter bei der Abnahme sind Mark von Siena und Johann-Bernhard Lama. Unterm 6. Juli 1578 erfolgt die Verpflichtung für das Jüngste Gericht. Die vollständigere Rosenkranzmaria pflegt noch einen Gottvater als Krönung, Engel und unter dem Gefolge wie bei den Zuhörern bei der Predigt Päpste, Kardinäle, Kaiser und Könige zu verlangen: derart ist die unter dem 15. März 1579 den erlauchten Johann-Mario Donadio und Ferdinand Bruno von S. Severino versprochene Altartafel (4,42 h : 3,64 b) für 150 Dukaten. Smet wird bei dieser Gelegenheit ebenfalls Magnifico genannt, und der Gottvater soll dem gleich sein, der sich über dem »panno del Rosario« von S. Katerina-zu-Formello befinde. Für Johann-Hieronimus Tromatore, Doktor beider Rechte in Neapel, wird am 5. Oktober 1579 eine kleinere Altartafel auf gut ausgetrocknetem Holze ausgemacht (1,95 h) für 50 Dukaten. Oben wird die Gottesmutter von zwei Engeln gekrönt, rechts S. Peter stehend in ganzer, der hl. Peter-der-Blutzeuge in halber Figur, links stehend und ganz der hl. Dominik und halb die hl. Katerina von Siena. Darüber die Dreifaltigkeit, und darunter eine vergoldete und wohl proporzionierte Staffel. Ein ganz kleines Bild ist die unterm 3. Dezember 1579 dem Julius Battaglino von Neapel zugesagte Gottesmutter mit Kind und Engeln (1,17 h : 0,91 b), das 15 Dukaten kosten darf. Dem Dominikanermönch Johann-Baptist von Kaserta verpflichtet er sich

1) Teodoro war als Trauzeuge 1574 mindestens 20 Jahre alt, er kann daher nicht 1630 in jugendlichem Alter, wie der Fälscher sagt, gestorben sein.

am 9. Februar 1580, eine 3,12 m hohe und 2,0 m breite Altartafel anzufertigen mit der Beschneidung samt allen zugehörigen Personen, nebst Krönung und Staffel. Die einrahmenden Säulen sollen zu einem Drittel geschnitzt, im übrigen kanneliert sein, die Tiefen azurblau, die Höhen vergoldet. Das Ganze soll ebenso vollendet sein wie die Darstellung des Kristkindes in S. Dominik für Herrn Szipio Santina, die wir also auch dem Smet geben dürfen[1]). Einem anderen Predigermönche namens Michelangelo da Alberigo verspricht er am 14. April 1581 für Mitte September um den Preis von 50 Dukaten eine Rosenkranzmaria von 2,34 m Höhe und entsprechender Breite nebst Staffel anzufertigen. Darauf sollen sein die Gottesmutter mit Kind, der hl. Dominik, die hl. Katerina von Siena und andere Personen mit Engeln mit Kränzen und Blumen, auf der Staffel die zwölf Apostel und Kristus, dazu ein entsprechender fein vergoldeter Rahmen, zu Füßen des hl. Dominik das Bildnis des knienden Stifters Bruder Michelangelo.

---

1) Ein Gehilfe und Landsmann Smets ist Wenzel Koberger von Antwerpen, der in Neapel als Cobercher, Cobergher, Corbergher, Colbergher, Cosbergher usw. mit dem Vornamen Venceslao, Wensel und (meist) Vincenzo auftritt. Zu Antwerpen 1561 geboren, lernt er bei Martin de Vos, geht 1579 nach Paris und tritt am 8. Oktober 1580 bei Smet (Ferrarus) in die Werkstatt ein, indem er sich durch eine Art Konkurrenzklausel verpflichtet, während der Zeit, da Smet sich in Neapel aufhält alle ihm von diesem anvertrauten Arbeiten auszuführen, wofür er freie Wohnung, Unterhalt und monatlich 8 Dukaten erhält. Naturgemäß werden von eigenen Arbeiten nur wenige erwähnt: So gibt ihm eine Schrift über das (jetzt in ein Lizeum verwandelte) Kloster und Kirche von S. Sebastian (auch SS. Peter und Sebastian) eine Geburt Kristi, die er 1591 im Auftrage der Schwestern Maria Karbone und Toralba auszuführen hatte. Sie wird meist dem Johann-Angelo Kriskuolo zugeschrieben. D'Engenio wie Celano geben ihm die Tafel der Marienkirche von Piedigrotta, in der »Kapelle des Bischofs von Ariano (Kreuzschiff l.), worauf die Kreuzigung des Herrn zu sehen ist, wie auch die vier kleinen Tafeln ebendort. Es fertigte sie an Vinzenz Corbergher, ein Flame, berühmter Maler und ausgezeichneter Matematiker im Dienste des Erzherzogs von Österreich«. Chiarini behauptet, auch die Auferstehung Kristi in S. Dominik (Vorraum der Kap. des Gekreuzigten, Altar l.) sei von dem Flamen Wenzel Cobelgher, »ein würdiges lobenswertes Werk, weil sich mit der Wahrheit der Darstellung Verschiedenheit der Bewegung, richtige Zeichnung und Farbeneinklang verbindet«. Eine eigentümliche Rolle spielt er in einem Prozeß, den die Inquisizion am 20. Februar 1589 gegen den von religiösen Skrupeln gequälten Bildhauer Nackerino anstellt: der dort genannte »Vincenzo Gobergher« machte offenbar den Angeber. Auch scheint er Smet im Stiche gelassen zu haben, denn 1591 verbindet er sich mit seinem Landsmanne Johann Francken, mit dem er die genannten Werke wird ausgeführt haben. Dann kehrte er nach Flandern zurück, wo er im Dienste des Hofes als Maler, Baukünstler, Techniker, Dichter, Altertumsforscher und Schriftsteller bis 1634 tätig war. Orlandi nennt ihn Vincislao Cuoburger, Maler aus Brüssel. (S. auch Houbraken, Schouburgh, S. 51) Andere Namensvettern sind: Antonius Koberger, Buchdrucker in Nürnberg, der 1493 Schedels Liber Chronicarum mit den Tafeln Wohlgemuths, Dürers und Pleyenwurffs herausgab. Antonius Koburger hob Albrecht Dürer aus der Taufe und gab ihm den Vornamen Albrecht (Sandrart, Academia. 1683. S. 215). Balthasar Koburger war ein Maler in Nürnberg, von dem ein Bild bekannt ist. Dies gibt als sein Geburtsjahr 1603 an. (Nagler VII, 105) Johann Filipp Koburger stand von 1634—1657 als Münzgießer im Dienste des Grafen von Mannsfeld. (Nagler ebendort)

Alle diese Bilder gingen aus Neapel hinaus. Ebenso das folgende, dessen Vertrag ein lehrreiches Beispiel dafür ist, wie wenig oft die Künstler für das Dargestellte verantwortlich sind. Am 15. Juni 1561 bestellt der ehrwürdige Herr Salvador Todore von Castrovetere (bei Benevent) für Mitte Oktober zum Preise von 100 Dukaten folgendes Altarblatt. Höhe 3,12 m, Breite 2,00 m, den Rahmen eingeschlossen. Der Abschluß soll aus einem Halbrund bestehen mit je einem plastischen Engel zur Seite, mit vergoldeten Kleidern und Flügeln. In der Mitte befindet sich der unbekleidete Krist unter einer Weinpresse, deren unterer Teil ein Marmorstein bildet. Aus den Wunden des Heilandes, nämlich aus den Händen, der Seite und dem Haupte fließt Blut in den Stein, das aus fünf Röhren herausströmt. Das Mittelrohr ergießt sich in ein goldenes Gefäß, die anderen vier in gläserne Schalen. Die Mündungen der vier Röhren bilden die vier Zeichen der Evangelisten. Um die Presse herum stehen der hl. Tomas von Aquino und die vier Doktoren der Kirche, die das Blut auffangen und dem Volke davon zu trinken geben. Oben an einer Seite befinden sich staunende Engel, die Kristum fragen: Warum ist dein Kleid so rot wie das der Trauben in der Presse? Und Kristus antwortet: Ich allein habe die Kelter gepreßt. Oben darüber beten zwei Engel auf Wolken eine strahlende Hostie an. Unten befindet sich der Kopf und die halbe Brust eines Greises (also das Bildnis des Stifters?). Im Halbrund des Abschlusses ist eine Beweinung mit Maria und den zwei anderen Marien. Auf der Staffel der Mannaregen, die Erweckung des Elias durch den Engel und das Osterlamm. Der Rahmen soll nach der Zeichnung ausgeführt, die Höhen vergoldet, die Tiefen mit Azurblau bemalt werden. —

In einem Vertrage vom 10. Mai 1582 lernen wir noch einen anderen flandrischen Landsmann kennen, nämlich Lorenz Ducha de Frisone, der, in Neapel wohnhaft, seinen 21jährigen Neffen Ottavio Mainardo bei Smet als Gehilfen gegen ein Gehalt von sechs Dukaten jährlich unterbringt[1]). Für 50 Dukaten, Firnis und Verpackung übernimmt er am 5. April 1583 die Lieferung einer Gottesmutter mit Kind an den Erzdiakon von Squillace in Kalabrien, Forestano Pepe. Die Maße sind 3,51 h : 2,34 b einschließlich der Säulen, des Abschlusses und der Staffel. Darzustellen war oben die Gottesmutter mit dem Kristkinde, das einen Apfel hält, und zwei sie krönenden Engeln; rechts die hl. Barbara, links der hl. Anton von »Vienna dello focho«; im Abschluß eine Dreifaltigkeit, der Mantel der Gottesmutter in Ultramarin usw. Im gleichen Jahre am 11. Juni verspricht er dem Erzpriester von Colobraro (bei Matera) Modarello drei Altartafeln offenbar durch Vermittlung des oben genannten Herrn Szipio Santino, der vertragsgemäß noch angeben kann, welche Figuren auf den Bildern angebracht werden sollen. Zwei sind 3,12 h : 2,08 b. Auf dem einen soll die Rosenkranzmaria mit Engeln, den hh. Dominik und Katerina,

---

1) Derselbe Lorenz Duka [Hertog?] aus Friesland [de Vries?] hatte am 5. März 1577 die Lukrezia Montorio aus Neapel geheiratet, wobei Trauzeugen waren: Theodoro Gualtres Flamengo (Teodoro d'Errico?), der Deutsche Kaspar Leison, Girardo Haibres Flamengo usw.

den 15 Misterien herum in vergoldetem Rahmen, auf dem anderen der Heiland mit den zwölf Aposteln, oben das hl. Sakrament mit zwei Engeln dargestellt werden und das Ganze ein fünf Finger breiter »moderner« fein vergoldeter Rahmen umschließen. Das dritte Bild endlich braucht nur 2,60 m hoch und 1,95 m breit zu werden. Es soll die hl. Maria-am-Schnee mit dem Kinde im Arm und zwei Engeln darstellen, die sie krönen, und anderer Engel herum; in der Krönung eine Beweinung und an der Staffel Ordensbrüder, die als Geißler die Gottesmutter anbeten. Das Bild soll 80, die beiden anderen je 60 Dukaten kosten. Die letzte bisher bekannte Urkunde datiert vom 30. Dezember 1589. Es handelt sich um eine vollständige große Rosenkranzmaria für 175 Dukaten. Besteller sind die ehrwürdigen Herren Karl Gagliardo und Julius de Capobianco der Stadt Muro. Die Größe ist ungewöhnlich 5,20 h : 3,12 b. Daran ist zwiefach das Wappen von Muro anzubringen. Auch soll alles bis auf die geringste Kleinigkeit eigenhändig gemalt sein, in feinen Ölfarben der Mantel der Gottesmutter in Ultramarinblau, das Holz gut ausgetrocknet. Am Gesims, das 26 cm breit ist, ist in der Mitte die Gottesmutter mit Kind, dem hl. Dominik, der hl. Katerina und zwei Engeln anzubringen, dies ohne Öl. —

Nur ein einziges Mal wird ein anderer Flame erwähnt, der mit Smet gleichzeitig wirkt: Franz Snyers: am 27. August 1597 tauft er eine Tochter Margarete Snier, deren Mutter Palma de Morra heißt. In welchem Verhältnis er zu dem 1592 geborenen Schlachtenmaler und Hofmaler des Erzherzogs Albrecht wie des Kardinal-Infanten Ferdinand stand, Peter Snayers, dem Schüler des Sebastian Vrancx, ist ungewiß. Jedenfalls kann er nichts mit dem manchmal irrtümlich Snyers geschriebenen Franz Snyders, dem berühmtesten Vertreter dieses Namens, zu tun haben; denn dieser wird am 12. November 1579 in Antwerpen geboren und heiratet am 23. Oktober 1611 Margarete de Vos; auch finden wir ihn erst 1608 zum ersten Male in Italien. Da es nun aber keinen bekannteren Maler dieses (oder ähnlichen) Namens mit dem Vornamen Franz gibt, so bleibt seine Herkunft vorläufig ebenso im Dunkeln, wie seine Kunst und Lebensschicksale in Neapel. —

Im letzten Drittel der 1500 erscheinen mehrfach die Namen Errico Fiamingo, Teodoro Fiamingo und Teodoro d'Errico Fiamingo. Mit letzterem scheint auch der am 14. Juni 1595 mit Johann-Andreas Magliuolo, Johann-Vinzenz Forlì und Kristian von Noia (Nola) als Konsul der Malergilde bestätigte Teodoro Gerrico gleich zu sein. Obgleich nun dem Sprachgebrauch nach Teodoro d'Errico Teodor, den Sohn Heinrichs, bezeichnen würde, sind wir doch geneigt, hier nur eine einzige Persönlichkeit anzunehmen, es sei denn, daß die Form des Namens in den Urkunden, die leider nicht im Wortlaut veröffentlicht sind, dem widersprechen würde. Ein »Teodoro detto il Fiamingo« kommt auch bei Baldinucci vor und zwar zwischen Viviano und Massimo. Teodoro d'Errico erwähnt D'Engenio und gibt ihm eine Darstellung Mariens im Tempel in der Markuskirche zu Neapel (später S. Anna, jetzt im Besitz einer Bruderschaft von S. Maria del Suffragio; das Bild soll sich über dem einzigen Altar des oberen

Betsaales befinden). Celano erwähnt die Tafel nicht, wohl aber sein Merker Chiarini, der hinzufügt, diese sei gegen Ausgang der 1500 gemalt, und um sie herum befänden sich zehn Rundbiilder von Glaubenshelden. Unterm 11. April 1578 verspricht Teodoro de Henrico den Nonnen Isabella und Porzia Loffredo von S. Gaudioso eine Altartafel zu malen, die eine Gottesmutter mit dem Kinde mit je einem Engel darüber darstellen soll: zu Füßen rechts den hl. Dominik, den hl. Stefan, den hl. Papst Peter und den König, links die beiden hh. Katerinen, die hl. Justine und die hl. Ursula; auf der Staffel die Predigt des hl. Dominik mit Papst, König, Kardinälen und anderen Persönlichkeiten. Cosenza erwähnt bei Gelegenheit einer Verkündigung im Betsaal des Augustinerklosters zu Lettere (bei Gragnano) von Teodoro d'Errico den Vertrag zwischen ihm und den Mönchen vom Jahre 1579, nach welchem dies Bild außer der Staffel mit den Aposteln oben noch einen Gottvater, an den Seiten die hh. Niklas von Tolentino und Augustin haben sollten. Am 28. Januar 1580 verpflichtet er sich, den Vorständen der Marienkirche zu Quindici (bei Nola) eine Altartafel zu malen, die 2,86 m hoch und 2,34 m breit sein und die Rosenkranzmaria mit den 15 Misterien herum darstellen soll. Dazu eine Staffel mit drei Bildern. Ferner über dem Fries eine krönende Mitte mit zwei Flügeln. Für die Malerei erhält er 115, für die Vergoldung der ganzen Tafel mit ihren Säulchen, Fries usw. 89 Dukaten. Am 17. Oktober 1580 übernimmt er ein noch umfangreicheres Werk für den Askanius von Kapua, nämlich eine Altartafel, die ohne Staffel und Krönung 3,64 m hoch und 2,34 m breit mißt. Dargestellt soll Mariens Himmelfahrt mit den zwölf Aposteln werden; auf dem Krönungsfelde eine Verkündigung wie die in der Kirche von S. Marien-der-Gnaden bei S. Agnello. Preis 80 Dukaten, wobei das Azur geliefert wird. Endlich verspricht er unterm 27. Februar 1581 für die Rosenkranzkapelle der Kirche der hh. Kosmas und Damian in Terranova die Lieferung einer Rosenkranzmaria, 3,12 h : 2,27 b, mit den Misterien herum, einer Staffel und einer Krönung, in der Mitte die Gottesmutter mit Kind, rechts S. Dominik und S. Kosmas, links die hl. Katerina von Siena und der hl. Damian nebst Engeln mit Rosen und Kronen; im Halbrund darüber ein Gottvater mit Engeln, die Blumen und Rosenkränze tragen; auf der Staffel die Predigt des hl. Dominik mit Papst, Kaiser, Kardinälen und anderen Personen. Trotz dieser Ernte von Urkunden sieht es mit den Werken selber nur schlecht aus: Das Bild von Lettere, von dem nur mehr die Verkündigung erhalten ist, hat durch gründliche Übermalung vom Jahre 1829 seine Eigenart eingebüßt; das von S. Gaudioso ist mit der Kirche untergegangen; die anderen sind nicht erreichbar. Wir sind daher auf das angewiesen, was Celano mitteilt.

»In der ersten Kapelle der rechten Seiten (der Teatinerkirche von S. Paul) befindet sich das wunderbare Bild der hl. Maria-der-Reinheit (S. M. della Purità), ein Werk des Errico Fiamengo, das in dieser Kapelle aufgestellt und mit schönem Marmor und Malerei geschmückt wurde von dem frommen Weltpriester Diego di Bernardo«. Chiarini fügt auf Grund einer fantastischen Angabe des De D., der

Errico auch ganz willkürlich 1630 sterben läßt, hinzu, es sei von Errico Fiammingo, dem Schüler des Ribera, wovon, wie wir sehen werden, keine Rede sein kann. Das viel nachgemachte und in Neapel besonders geschätzte Werk der Jungfrau-der-Reinheit befindet sich in der 4. Kapelle rechts. Es wurde ursprünglich im Hause de Bernardo aufbewahrt und 1641 in feierlichem Aufzuge in die Kirche gebracht. Der letzte der Familie, Diego, schmückte 1674 die Kapelle, in der sie sich befindet, auf das reichste aus und mag auch dem Bilde den überaus kostbaren Rahmen aus schönem Gestein und vergoldetem Kupferbeschlag gegeben haben. Es ist eine süßliche Gottesmutter auf Goldgrund in der Art der frühen Bilder und beruht ganz auf Rafaels Gottesmutter mit den Kandelabern. Der gepunzte Goldgrund zeigt stillose Blumem in Rhomben. Der Maria selbst hat ein kindisch-entarteter Geschmack eine Menge kleiner glänzender Goldkugeln auf den Mantel und um den Kopf gesetzt; gräßliche Metallkronen bedecken das Haupt von Mutter und Kind. Die Formen sind ohne Modellierung, die Farben wässerig und flach, der Ausdruck geziert und süßlich, die Zeichnung mangelhaft, die Stirn zu mächtig, die Wangen zu breit, der Mund zu klein, in allem ein in nordische Kühle getauchter Manierismus der Nachklassiker[1]). Ist dies Werk von Errico dem Flamen, so kann der ihm zugeschriebene hl. Andreas, der aufs Kreuz gebunden wird (1,19 : 1,19) im Komohause (N. 1518) nicht von ihm sein. Die Zuschreibung dieses schwarzschattigen Bildes beruht offenbar auf der Angabe des Fälschers, der Flame sei ein Schüler des Ribera gewesen.

Wenn nicht Errico, so doch Teodoro d'Errico beschäftigte sich auch mit Deckenmalerei, die er freilich der Frischmalerei unkundig in Öl auf Holztafeln ausführte. So berichtet uns Celano von Donnaromita: »In dieser Kirche kann man die ganz von Teodoro Fiamingo gemalte Decke sehen«. »Auch die Decke ist von Holz, eingeteilt in zwei Gemälde mit einem länglichen in der Mitte und einer Menge kleinerer verschiedenster Form mit Engeln, Knaben und Zierat, in Öl gemalt von Teodor dem Flamen, dem auch die Darstellungen gehören: Krist kniend gegeißelt, die Jungfrau in der Glorie mit Gottvater, König Totilas auf den Knien vor dem hl. Benedikt in den Mittelbildern, um die die Halbfiguren von Heiligen einen breiten Rahmen bilden«. Noch reicher erscheint die Decke von S. Gregorio Armeno: »Die Decke ist ganz mit wohlverstandenem vergoldeten Schnitzwerk geziert und die Gemälde in Öl sind von der Hand des Teodoro Fiamingo«. (Der Bau

1) Diese Grundform, durch Engel, Stifter usw. erweitert, trifft man als volkstümliche Wunderbilder, die meist als »sehr alt« bezeichnet werden, in vielen Kirchen Neapels. In S. Potito wird das viereckige Bild von zwei Heiligen gehalten: links und rechts knien in weißer Kutte je zwei Karacciolo; unter dem Bilde drei Fegfeuerselen. In S. Anello (1. Kap. r.). wird das Bild von Engeln getragen und unten befindet sich eine Landschaft, auf deren Brunnen man die Jahreszahl 1654 liest. Vom Ende der 1500 auf Holz, ebenfalls auf stillosem Goldgrunde ist die »Reinheit« von Groß-S. Josef. Ein anderes mit gepunzten Rhomben und die Zwickel des Vierecks mit Engelsköpfen ausgefüllt in S. Marien-von-Konstantinopel (5. Kap. r.) usw.

der Kirche beginnt 1574.) Die Bilder sind naturgemäß nicht groß und sitzen kameenartig fast verschwindend in der überreichen Golddecke. Die drei größeren sind Rechtecke auf dem Grunde länglicher Schüsseln. Übrigens erscheinen die beiden vorderen von anderer Hand als das dritte, das allein dem Teodor gehört. Dargestellt ist der hl. Gregor mit zwei Heiligen, ferner der hl. Gregor zwei Frauen segnend und die Enthauptung des Täufers. Die einfachen langen Gestalten mit viel Weiß sind kraftlos und zeichnerisch unbedeutend, doch ausgezeichnet durch einen gewissen Ernst und die ruhige Haltung.

Wer ist dieser Errico aus Flandern? Ob er mit Heinrich von Mecheln[1]) zusammenhängt, der Teodor aber durch Verwechslung mit Teodoro Hembrecker entstanden ist, den Orlandi 1634 in Harlem geboren und Schüler des Peter Grebber sein läßt (wie Egbert von Heemskerck)? Aber auch ein Hendrik Graauw ist ein solcher Schüler. Teodor Hembrecker war wie die meisten der weit wandernden Niederländer mehrfach in Italien und auch in Neapel: er ließ sich zuletzt in Rom nieder, wo er meist kleinfigurige Volksbilder (Bambotsiaden) malte. Andere Erricos, die in Frage kommen, sind der Arrigo Fimammingo des Baglione, der zur Zeit Gregors XIII in Rom usw., sowohl in Öl- als auch in Frischmalerei tätig war und dort im Alter von 78 Jahren 1600 gestorben sein soll; Dirck Hendricks aus Amsterdam, der 1596 in Neapel erwähnt wird; Errico Semer, der für die Sapienza zum Preise von 50 Dukaten eine Taufe Kristi malte (1. Zwischenaltar r.)[2]) usw. Von Henrik Terbruggen heißt es bei Houbraken, er sei 1588 geboren, stamme aus Ober-Issel, habe zehn Jahre in Rom gelebt, und »insbesondere in Neapel ein großes Bild über dem Hochaltar der großen Kirche« (des Doms?) hinterlassen, das er wie oft nicht zeichnete, »da seine flotte Manier zu seiner Zeit allgemein bekannt war«. Nach Holland zurückgekehrt sei er 1629 am Allerheiligen-Tage in Utrecht gestorben. —

Der Flame Peter Mennes wird 1594 mit Korenzio erwähnt: vielleicht ist er mit Pietro Fiammingo gleich[3]): »In der Kapelle des Regenten Ribera (der alten Heiliggeistkirche gegenüber dem Schloß) ist eine Tafel, darauf eine Gottesmutter mit Kind am Busen und Engeln und Aposteln Peter und Paul, die ein Werk des Pietro Fiamengo ist, eines berühmten Malers, der um 1550 blühte«. Sie entstand vermutlich mit dem Altar 1586[4]). —

---

1) Errico de Errico von Mecheln verpflichtet sich unterm 24. Januar 1567, Malereien mit Trockenfarben in der Kirche des hl. Gaudioso anzufertigen, indem er dabei der Zeichnung eines von Meister Johann-Bernhard Lama angefangenen Frieses folgt. Preis 170 Dukaten.

2) Diese wie eine Verklärung ebendort zeigen so sehr die Hand des Micko Spadaro, daß Celano sie ihm zuspricht. Die Urkunden geben aber jene dem Semer, diese dem Johann Richa, wodurch man vor die Wahl gestellt wird, anzunehmen, daß sich die Urkunden auf andere Bilder beziehen müssen, oder daß Richa und Semer Kopisten Spadaros waren.

3) Von Wurzbach nicht erwähnt.

4) Pietro Mennes verpflichtet sich am 6. Oktober 1594, für 70 Dukaten die Galerie

Mit Auser gleichzeitig sind Arnold Mytens (1541—1620) und Johann Francken, der als Franko in Neapel bekannt ist (1550). Letzterer tat sich mit Wenzeslaus Cobergher, von dem oben die Rede war, in Neapel zusammen (1591). Ersterer nannte sich in Neapel, wo er Schüler Marks von Siena gewesen sei (van Mander), Rinaldo Maytens. Am 21. Februar 1581 verspricht er den Brüdern Hieronimus und Hektor Boccia von Neapel, ihnen für 24 Dukaten eine Altartafel anzufertigen, die die Gottesmutter von Piedigrotta von Engeln gekrönt darstellen soll und zwar mit einem Blick auf die Küste von Neapel und einer Schar fliehender türkischer Reiter, darunter die Stifter kniend mit ihren Wappen. Im selben Jahre am 9. März nimmt er den jungen Donat-Anton Bruno von Altavilla in seine Werkstatt auf. Für eine Kapelle des Herrn Dominik de Abate in Groß-S. Marien zu Albano (Basilikata) übernimmt er am 8. Juli 1581 die Lieferung einer Unbefleckten Jungfrau (2,34 h : 1,95 b), die ganz gleich in Größe (1,95 m) und Farbe wie die der Montekalvarienkirche zu Neapel sein soll. Oben soll der Gottvater mit fünf Engeln, und in dem darüber befindlichen dreieckigen Giebelfelde (0,91 m h) die Verkündigung mit der Taube dargestellt werden. Wie die anderen Flamen liefert auch Maytens vorwiegend nach auswärts, was die große Anzahl italo-flandrischer Werke erklärt, die man aus dieser sehr rührigen Epoche in Süd-Italien antrifft. Am 15. Januar 1583 liefert er dem Hannibal de Querquis in Griptile (?) in der Basilikata eine Altartafel von 4,03 h : 2,60 b zum Preise von 90 Dukaten. In der Mitte sollte sich die S. Maria del Popolo mit offenem ultramarinblauen Mantel befinden und zwei sie krönenden Engeln. Rechts der hl. Stefan, links der hl. Franz von Assisi; das Volk als Edelfrauen und Edelleute. Auf der Staffel rechts und links vom hl. Sakrament die Bruderschaft in blauer Tracht mit anderen Männern und Frauen, die Säulen mit Figuren und Blattwerk geschnitzt und schön vergoldet. Nach der Zeichnung Johann-Bernhard Lamas hat er unterm 18. Januar 1584 für die Rosenkranzkapelle der Kirche des hl. Severo-am-Pendino eine Rosenkranzmaria auszuführen. Sie ist verschollen. Unterm 6. Juni 1585 verfertigt er eine Beweinung zum Preise von 80 Dukaten für den erlauchten Mark-Anton Todeschi. Für Mercogliano (bei Avellino) liefert er unterm 5. März 1586 eine der üblichen Rosenkranzmarien zum Preise von 55 Dukaten, und am 16. April 1586 nimmt er in seine Werkstatt den Genuesen Bartel Kastagnara, den Sohn des Baptist K.[1]). —

---

des Klosters von S. Andreas-der-Damen mit Fresken zu schmücken. Auch soll er alle Landschaften und »Geschichten« anfertigen, die Figuren aber darin Korenzio malen, an der Decke in Abteilungen Vögel und Früchte, ferner Blendsäulen und Scheinarchitektur, an der Fensterseite Landschaften und Figuren und unter den Fenstern steinerne Scheinbalustraden anbringen. 1596 erhält er eine Abschlagszahlung von 20 Dukaten für die Malereien im Großen Saale. Bald darauf stirbt er, denn seine Witwe erhält nun noch 25 Dukaten. Dem Namen begegnet man sonst nicht.

1) Van Mander ergänzt diese Nachrichten Arnold Mytens in folgender Weise: In Neapel habe er bei Kornelis Pyp gearbeitet, dessen Witwe er geheiratet habe, nachdem er seine erste Frau nebst vier Kindern seiner Schwiegermutter gelassen, nach dem Haag ge-

Celano berichtet, die Kuppel von S. Patrizia, die 1826 zerstört wurde, sei ein Werk des »Paolo Fiamengo«, des Nordländers Paul. Vollständig nennt er ihn als Verfertiger der Kuppelmalereien von S. Severin und Sosio, die durch Erdbeben zerstört, längst erneut sind. Hier heißt er Paolo Scheff oder Schefaro, »ein berühmter flämischer Maler um 1560«. Von der 1. Seitenkapelle der gleichen Kirche berichtet er: »Besagte Kapelle wurde mit Fresken ausgemalt von Paolo Schefaro, aber die Zeit hat ihnen übel mitgespielt.« Alle drei Notizen beruhen auf D'Engenio, der uns mitteilt, daß die Malereien der letzteren Kapelle nach der Art der Nordländer auf Leinwand angebracht waren: »Die Blenddecke, die über dem Altar dieser Kapelle ist, und zwei Engelsknaben, die sie tragen, sind das Werk des Paolo Schefaro«, »der um 1560 blühte«, und die Kuppelfresken (vermutlich ebenfalls auf Leinwand) waren »eine der Hauptsehenswürdigkeiten, die es in Neapel gibt«. Da ein niederländischer oder flandrischer Meister dieses Namens ganz unbekannt ist, so werden wir es mit einem Deutschen zu tun haben, der vermutlich Schäfer hieß. —

Der urkundlich beglaubigte Guglielmo Prevosto, Flame, der am 26. Juni 1589 den zwölfjährigen Giordano Sabato in die Lehre nimmt, um ihm das Malen beizubringen, mag mit den Provost oder Prevost von Brügge zusammenhängen: auch er ist im übrigen völlig unbekannt. —

Über den Deutschen Stober ist weiter unten das Notwendige gesagt. Bis tief in das 16. Jahrhundert hinein hält dieser Zug nach dem Süden an, ja er ist noch heute wirksam, nachdem er in Rubens den glänzendsten Vertreter der Verschmelzung nordischer und italienischer Kunst gefunden hatte[1]).

---

gangen und erst später nach Neapel zurückgekehrt sei. Der Name Pyp ist mir in Neapel bisher nicht aufgestoßen; vielleicht ist Kornelis Smit oder Pepe gemeint. In Neapel habe er eine Himmelfahrt Mariens und vier Evangelisten für eine Kirche, ferner für die Ludwigskirche (S. Luigi, später S. Franz von Paola, die unter Ferdinand I 1816 vollständig erneuert wurde und ihre Kunstschätze einbüßte) eine Marter der hl. Katerina und eine Gottesmutter gemalt. Diese Werke werden von D'Engenio in S. Luigi nicht erwähnt. Auch von seiner zweiten Frau geschieden sei Mytens nach Aquila gezogen und habe dort eine Kreuzigung gemalt. Seine Tochter Leonore († 11. September 1649) heiratete den Bernhard van Somer, der eine Dornenkrönung von Mytens besessen habe, und er selber sei 1602 in Rom gestorben.

1) Es seien hier noch einige flandrische Namen angeführt, deren Träger im 16. und 17. Jahrhundert in Neapel künstlerisch tätig waren. Monsù Pitit wird in den Notizen Baldinuccis erwähnt: »Monsù Pitit, fiammingo, in paesi piccoli ha superato tutti, eccetto il suo Alessandro mori tre anni sono«. Der erwähnte Oheim ist Alexander Petit, der bekannte Schützenkapitän im Haag (1646 in der Gilde). 1664 reiste er mit F. Kerseboom, G. Sabé, N. Donkers und W. Schellinks von Neapel nach Rom. Wer von den vielen Petit sein Neffe war (v. Wurzbach führt deren sieben an), ist schwer zu sagen, vermutlich war es Philips le Petit, von dem es heißt, daß er vor 1667 in Italien gestorben sei. Da wir die Notizen Baldinuccis in das Jahr 1668 verlegen, so würde dieser Monsù Petit also 1665 in Neapel gestorben sein. Ebenfalls von Baldinucci erwähnt wird »Giantibachi, Fiammingo, morto 4 anni sono«, also 1664. Der Name bedarf weiterer Aufklärung. — Unter dem Namen Francesco della Neve erwähnt Baldinuccis Gewährsmann einen Maler,

XXXIX

Neapel kann sich rühmen, in der Kartause von S. Martin das schönste Museum für die Kunst vom Ausgange der 1500 bis zur Mitte der 1600 zu besitzen. Eine Sammlung, wie sie glänzender nicht wohl gedacht werden kann; denn jedes Werk steht oder hängt noch an der Stelle, für die es künstlerisches Empfinden bestimmt hatte. Unverändert ist die Umgebung geblieben. Nur die weißen Kutten der stillen würdigen Mönche fehlen, und kein Weihrauchschwaden durchzieht mehr den goldglänzenden Raum der Kirche, verliert sich an der Decke, hüllt die Meisterwerke eines Ribera in mistisches Dunkel. Wenn irgendwo, so wird man hier Verständnis für eine Kunst finden, die lange über Gebühr mißachtet, weil sie eine andere Sprache redete wie die Rafaels und seiner Nachfolger, allmälich gewürdigt wird als das, was sie ist: eine dekorative Verbindung des Malerischen mit dem Plastischen und Baulichen, wie sie glänzender weder vorher noch nachher verwirklicht worden ist. Daß dabei die einzelnen Bestandteile als solche nicht immer Meisterwerke von Rang sind, liegt in der Natur dieses Stiles, und es würde ihm widersprechen, wollten wir die Bilder auf Kosten der plastischen Werke, diese aber in Gegensatz zu den Bauformen im Ganzen wie im Einzelnen herausloben: Die Einzelwerke seien daher bei den Meistern, hier mehr das Ganze als solches betrachtet.

Dabei haben wir es, wenn auch nicht mit neapolitanischer Kunst, so doch größtenteils mit heimatlichen Künstlern zu tun. Denn diese Kunst selbst ist nicht auf Neapler Boden entstanden, nicht einmal aus seinem Geiste geboren: aber, sie fand hier sehr glänzende Vertreter, und einmal heimisch geworden ist das reichste Barock es bis auf den heutigen Tag geblieben, hat Neapel seinen Stempel aufgedrückt. Es war empfänglich für diesen Glanz und für die bewegliche Pracht der Farben und Formen, deshalb nahm es den Stil in seine Sele auf. Aber festhalten müssen wir: es hat ihn weder geschaffen noch auch nur nennenswert gefördert. Mit dieser Einschränkung verdient die Kartause von S. Martin das hohe Lob, das ihre Neapler Kunstfreunde im Stolz des Besitzes ihr spenden, verdient auch seitens des Kunstfreundes mehr als den flüchtigen Besuch, der noch nach dem unvergleichlichen Blick vom schönsten Lug-ins-Land der Welt über die Häusermassen Neapels, seinen unvergleichlichen Golf und die Berge von Sorrent hinaus für seine Kunst übrig zu bleiben pflegt.

Fremde Künstler, die nur gelegentlich nach Neapel kamen, wenn sie nicht einfach ihre Werke schickten, sind hier ebenso vertreten wie solche, die hier lange Jahre wirkten, und einheimische, die uns die eigentliche Neapler Kunst darstellen.

Unter den Gelegenheitsmeistern, die wohl nie in Neapel waren, finden wir ein

---

»von dem man glaubt, er sei am Leben und verfertigte sehr schöne Sachen in Gestalt von Landschaften und kleinen Figuren.« Es handelt sich um den Historien- und Landschaftsmaler Franciscus de Neve, geboren am 11. Juni 1606 in Antwerpen, gestorben angeblich 1681 in Brüssel (v. Wurzbach). Franz de Neve befand sich also um 1667/68 in Neapel. — Vgl. auch Houbraken-Wurzbach S. 481

Werk des Parisers Simon Vouet (1590—1649), der in Rom sehr angesehen Rafael und Reni nachstrebt, einen hl. Bruno, der die Ordensregel empfängt, gez. SIMONE VOUET PARISIEN PINXIT ROMAE 1620 (Kapitelsaal, zwischen 2. und 3. Fenster der l. Wand), einen schwarzschattigen Reni. Sehr breit und von ansprechender Farbe und klarer Plastik der Engel mit der Lanze der Passion im NM. (83821), sowie der Engel mit den Würfeln ebendort. — Karl Maratta liefert eine Taufe Kristi (3. Kap. r.), das unangenehm in der Farbe (das heftige Rot!) sich in nichts von den übrigen aufdringlichen Werken dieses vielgewandten Römers unterscheidet[1]. — Von den »Erben des Veronese« wird unten die Rede sein. —

Glücklich ist Guido Reni mit einer unvollendeten Geburt Kristi vertreten, die den Korreggio nachahmt (Kor, Rückwand). Trotz seiner akademischen Anwandlungen und den uns als alte Bekannte anmutenden Personen, der porzellanartigen Gesichter und der Verteilung des Lichtes, die dem Korreggio abgenommen ist, bleibt es ein eindrucksvolles Bild, das sich sogar neben dem in nächster Nähe befindlichen mächtigen Ribera hält. —

Ein seltsamer Zufall stellt in S. Martin neben den einst überschätzten, jetzt mit übertriebener Verächtlichkeit behandelten Reni seinen Gegenpol, dem erst die für malerische Lichtprobleme und Wirklichkeitsmalerei lebendig gewordene Gegenwart neue Beachtung und wohlverdiente Bewunderung schenkt: den Feuergeist Michael von Karavaggio (1569—1609), eins der wunderbarsten Rätstel der daran so reichen Kunstgeschichte Italiens. Von ihm hängt in der Sakristei unter dem schwachen Gekreuzigten des Arpino die Verleugnung des Petrus, ein Werk von ungewöhnlicher Kraft und Bedeutung. Die Frau, Petrus, drei Kriegsknechte um einen Tisch im dunkeln Raume, erstere stehend, die andern sitzend und einer im Schlafe aufrecht nach vorn überfallend. Das nächtliche Halbdunkel durchschneidet grell das harte Morgenlicht und legt sich auf Kopf, Schultern, Unterarme der ernst auf Petrus weisenden Frau, deren Gesicht ganz im Schatten liegt. Der hat sich entsetzt erhoben, hebt abwehrend die Hände, leugnet, und die bange Feigheit steht unnachahmlich auf diesem Gesichte geschrieben, das aus dem Halbdunkel hervortritt. Ein Krieger dreht uns den Rücken zu: das Licht spielt auch hier allmälich verlöschend auf dem linken Schulterstück des prachtvollen blauen Harnisches. Von den beiden anderen sehen wir nur mehr die schwach leuchtenden Arme, auf der Stirn des einen einen Lichtfleck. Hier ist ein malerisches Problem von Licht und Farbe an einem höchst bedeutsamen Gegenstande vorzüglich gelöst, die Nacht der Lüge liegt im Kampfe mit und wird besiegt von dem kalt anbrechenden Morgen der Wahrheit. Man sieht, nicht farbige Probleme allein, und seien sie noch so geschickt gelöst, tun es: es will auch der Gedanke dabei sein. Je vollendeter die malerische Lösung und je bedeutender der ihr zugrunde liegende Gedanke, um so höher das Werk. Hier sehen wir den Meister Riberas: technisch geht wohl der Schüler

---

1) Im NM. die Anbetung der Drei Könige (83769), glatte und farbige Malerei von ruhiger Wirkung.

über ihn hinaus, an Tiefe des malerischen Gedankens kann er sich nicht mit ihm messen [1]). —

Längere Zeit verweilten Josef Cesari, der Ritter von Arpino (1564—1640) und Johann Lanfranko von Parma (1580—1647), der Karaccischüler in Neapel.

Arpino gilt als der manierierteste aller römischen Manieristen, der sich

---

1) Andere Arbeiten des genialen Lombarden in Neapel sind:

1. Im k. Schlosse (Saal X) ein Brustbild (Apostel?) in braunem Gewande. Er blickt mit nach links gedrehtem Kopfe etwas aufwärts, so daß das Licht voll ins Gesicht fällt. Dunkler Hintergrund. Goldiger warmer Fleischton. Weich und breit gemalt. Großartige Lebhaftigkeit des Ausdrucks in den leidenschaftlich blickenden Augen und den scharf von den Nasenwinkeln herabgehenden Falten.
2. Ebendort (Saal XI): Orfeus. Ein seltsames von Vackaro (Saal IV) nachgeahmtes Bild. Der Kopf ist stark zurückgeworfen, der Mund geöffnet. Die Oberlippe mit Schnurrbart. Der nackte Körper sitzt auf einem schönen weinroten Tuche, das zwischen den Beinen über den linken Oberschenkel herabfällt. Das Licht kommt scharf von links oben. Der Körper, noch ein wenig starr und zaghaft, ist in ein warmes Bernsteingelb getaucht. Dasselbe Licht spielt auf den Tieren ringsum: auf der Schnauze einer Katze, der Blume und dem Rücken eines Hasen, dem Kopf und den Läufen eines mächtigen, vortrefflich gemalten Hundes, dem Auge eines Papageis, der Brust eines Affen. Sonst ist alles in dunkle Dämmerung getaucht mit kaltblauschwarzem Abendhimmel.
3. Im NM. (84026) ein schöner, aber ruinierter Kopf des hl. Franz.
4. In der Kirche der hl. Maria von Karavaggio befindet sich ein kleines merkwürdiges Bild, das 1627, also achtzehn Jahre nach dem Tode des Meisters dahingekommen sein und der bis dahin S. Maria della Natività heißenden Kirche den Namen gegeben haben soll (2. Kap. l.). Es stellt eine Maria dar, vor der eine Bäuerin in dem schönen braungelben Kleide der Lombarden, mit blau auf weiß karrierter Schürze, ein weißes gefaltetes Tuch auf dem Kopfe, betet. Die Gottesmutter schreitet steif einher, auch ihre Hände sind steif, die Falten regelmäßig und scharf wie auf einem alten Bilde. Vor ihr erblüht eine Lilie; vor der Bäuerin liegt eine Sichel. Maria ist von warmem Lichte umflossen; außerdem erhält sie kaltes Tageslicht von links oben. Die Bäuerin dagegen befindet sich in dem kalten Schatten der oben rechts befindlichen Wolken. Alles das ist ganz glatt und fast kindlich (wie der niedrige felsige Stein, auf der die Maria erscheint) gemalt und könnte nur eine Jugendarbeit sein.
5. Kapaccio erwähnt, der Neapler Sammler Don Antonio Carmignano, Ritter von Montagna, habe das Haupt des Täufers von Karavaggio besessen (Verwechslung mit Ribera?) und ferner eine Vermälung der hl. Katerina.
6. Bellori (1726) gibt K. in Neapel folgende Arbeiten:
   a) für die Kap. der Franko in Groß-S. Dominik eine Geißelung Kristi an der Säule;
   b) für S. Anna-der-Lombarden eine Auferstehung;
   c) in der Sakristei von S. Martin die Verleugnung Petri;
   d) in der Miserikordia malte er in einem ungefähr $2^1/_2$ m langen Bilde die Sieben guten Werke: »Man sieht darauf einen Alten, der durch ein Gefängnisgitter an der Brust einer Frau genährt wird. [Die »Caritas romana«, Cimon und Pero. Auch von Rubens (um 1625) gemalt.] Auch sind u. a. die Füße und Beine eines zu Grabe Getragenen darauf. Und von der Fackel eines der Träger fällt das Licht auf die weiße Kutte des Priesters, wodurch sich die Farbe dem Ganzen Leben gebend erhellt.«

besonders die Nachahmung rafaelischer Schönheit angelegen sein läßt. Man kann ihm auch in Neapel guten dekorativen Sinn, Freude an der Farbe und gewandte Zeichnung nicht absprechen, aber er bleibt gekünstelt und kleinlich. Hinter dem Kapitelsaal im Durchgang zu dem sog. Colloquio hat er (l.) eine Heimsuchung, (r.) eine Darstellung im Tempel, schwächliche Arbeiten von harter Zeichnung und Farbe. Weit dekorativer sind die in kleinen Figuren gehaltenen Deckenfresken der Sakristei (hinterm Kor l.), Geschichten des Neuen Testamentes mit den Engeln der Passionszeichen und Tugenden in Rundbildchen. Das Gewölbe (Abb. 99) gleicht mehr dem Deckel eines Juwelenkästchens mit Gemmen; es wirkt kleinlich. Aber das viele Gold und Weiß hebt sich vortrefflich von dem reichen Schrankwerk ab. Die Bilder sind nachgedunkelt und wirken zu sehr wie Löcher. Geschickt sind auch nach Rafaels Vorbild die Bilder in einer Farbe, wie die Gelb-in-Gelbmalereien der Dreiecke über den Mondfeldern. Er ist hier glücklicher als in den großen Geschichtsbildern des Kapitols und auf dem Tafelbilde des Gekreuzigten mit Maria, Maria Magdalene, und Johannes über der Eingangstür der Sakristei: die ins Große übersetzten Figuren sind leblos, breit und schwammig, die Farben unverschmolzen nach der hergebrachten Ordnung nebeneinander gestellt: Maria rot-blau, Magdalena weißhellrot, Johannes grün-rot. Wann diese Werke gemalt wurden, ist aus den bisher bekannten Angaben nicht ersichtlich. Wenn es richtig ist, daß Arpino bereits 1589 die Decke des Kors der Kirche ausgemalt und die Anfertigung verschiedener Bilder dafür übernommen hätte, wie eine Quittung angibt, so wäre der Maler mit 25 Jahren nach Neapel gekommen. Als man ihn 40 Jahre später zur Ausschmückung der Schatzkapelle des Doms beruft, nimmt er zwar an, ist aber wohl seines Alters wegen nicht mehr in Neapel erschienen[1]). —

Der 1581 in Parma geborene Johannes Lanfranko († 1647) soll 15 Jahre in Neapel zugebracht haben. An festen Daten haben wir nur weniges darüber: am 4. Februar 1635 ist er Pate eines Jakob Beruli; 1642 (?) gibt er das weiter unten erwähnte Gutachten ab[2]) und übernimmt nach dem Tode des Dominikino die Ausmalung der Kuppel der Schatzkapelle im Dom. Außer dieser Arbeit ist seine Hauptstätte des Wirkens unsere Kirche von S. Martin. Hier malte er an der Eingangswand neben dem Fenster die beiden Fresken Betsaida (l.) und Kristus beruft Jakob und Johannes (r.), minderwertige Bilder ohne Gleichgewicht zueinander und von gedankenloser Ausführung. Auch die Kirchendecke (deren Einteilung die gotische Form bedingte) ladet im einzelnen nicht zum Verweilen

1) Bernhard Cesari von Arpino, der am 5. August 1618 Mitglied der Lukasgilde in Rom wird, dürfte sein Sohn gewesen sein. Im Komohause wird Josef Cesare die kleine Geburt Kristi (N. 1459) gegeben.

2) Es kommen in Neapel noch zwei Johannes Lanfranko vor: der eine mit Vornamen Johann-Dominik und einer Frau Kornelia Aversana tauft 1601 eine Tochter; der andere »Gio. b[attista] b[ernardo]« mit einer Frau Beatrix Korriale einen Sohn 1603. Man kann des Parmesen Beziehungen zu Neapel nicht auf diese stützen.

ein. Ihre lichte Tönung und die bequeme Verwendung von viel Luft und Himmel ist aber gut berechnet, die schwere Pracht Riberas, die unten herrscht, in heiteren Glanz aufzulösen. Ebenso, d. h. rein dekorativ sind auch die Korfresken und die große Kreuzigung des Mondfeldes dort zu beurteilen. (Abb. 100.) Eine für die Kartäuser gemalte Gottesmutter mit den hh. Jänner und Bruno gefiel ihnen nicht und wurde daher an S. Anna-der-Lombarden verschenkt. Hier verwandelte Jordano (»der so gut die Manier Lanfrankos nachmachte, sagt Celano, daß, wer es nicht weiß, es nicht erkennen kann«) den hl. Bruno in einen hl. Dominik, und das Bild kam schließlich in die Kirche des Rosenkranzes zu Afragola bei Neapel. —

Einen Neapolitaner, dem wir heute schwer mehr gerecht werden können, lernen wir in Johann-Baptist Karacciolo (auch Johann Battistello genannt) kennen. Wir finden ihn in vielen Kirchen und sehen ihn überall beteiligt, wo größere Aufgaben zu bewältigen waren. Wenn er als Schüler Santafedes hingestellt wird, so erschöpft das sein künstlerisches Wesen nur unvollkommen. Vielmehr macht er den Eindruck, als ob er mit vasarischen Formen die schwarzen Schatten und grellen Lichter der Nachahmer Karavaggios vereinigen wolle. Dabei spielt ihm denn sein neapolitanisches, zu Übertreibungen und geräuschvoller Äußerlichkeit geneigtes Talent manch bösen Streich. Wie immer fehlt der nachhaltige Fleiß in Form, Aufbau und Farbe. Seine Zeichnung ist hart und ungelenk, sein Fleisch gedunsen, die grün aufgelichteten Gesichter mit tiefen schwarzen Schatten sind breit und unmodelliert. Das auf seinen Ölbildern mit Vorliebe verschwendete bituminöse Schwarz hat diese so nachdunkeln lassen, daß sie meist ganz ungenießbar geworden sind. Etwas besser steht es mit seinen Fresken, obgleich er auch hier stets der unfeine Künstler bleibt, der seinen Ruf mehr dem vornehmen Namen danken dürfte, den er trägt, als seiner Kunst. Eine Ode vom Jahre 1626 nennt ihn freilich den »einzigen unter den Malern«, »der nicht wie Prometeus von den glühenden Sfären herab die feurigen Strahlen zu bringen pflegt, sondern mit dem Pinsel eines Herrschers die Farben aus kalten Höhen nimmt und wunderbar Geist und Leben mischt«. Von seinem Leben wissen wir nur wenig; nicht, wann er geboren ist. Er heiratet die Beatrix di Mario und tauft 1604, 6, 8, 10, 22 und 24 zahlreiche Kinder. Am 3. Mai 1626 ist er mit Ribera Trauzeuge bei der Hochzeit des Spaniers Johann Dò mit Grazia di Rosa. 1636 stirbt er. Zu seinen ersten Arbeiten zählt wohl das Altarbild der Miserikordia, das schon erwähnt wurde. Am besten studieren wir ihn in der Teresienkirche-zu-den-Studien (S. Teresa agli studi). Hier malte er die 1616 auf Kosten der Porzia Karacciolo-Loffredi eingerichtete (und anfangs 1700 restaurierte) 2. Kapelle links. Namentlich zeigen die Seitenbilder seine aufdringliche schwarze Art auf das Unangenehmste. Rechts reicht Maria das Kindchen Karmelitern hin, deren einer ihm das Händchen küßt. Dahinter hält sich Josef in der affektierten Haltung, mit der er seit Rafael behaftet ist. Dahinter dehnt sich eine düstere Landschaft. Die Zeichnung der wenig ausdrucksvollen Gesichter ist roh. Die beiden Karmeliter sehen aus wie zwei Metzger. Beliebt sind dabei die krassesten Wechseltöne mit tiefen schwarzen

Schatten. Malerisch wirksam, wenn auch ebenso unfein wie alles übrige, sind die weißen Mäntel. Das Wandbild links zeigt die Muttergottes Fegfeuerselen erlösend: Die Maria mit unfeinen Zügen ist durch eine breite schwarze mit Weiß aufgelichtete Wolke von den Halbakten getrennt, die aufgedunsen und verzeichnet im Fegfeuer sitzen. Im NM (82236) offenbart eine Himmelfahrt Mariens die ganze schwarze Klobigkeit dieses unfeinen Künstlers. Die Maria hat hier einen sehr dicken Kopf, während er seinen Figuren sonst meist unverhältnismäßig kleine Köpfe gibt. Der breit flatternde Mantel ist in ausgiebigster Weise zum Füllen des großen Raumes verwendet. In S. Martin tritt er glücklicherweise zurück. In der Kapelle des hl. Jänner (1. l.) malte er die Öl- und Freskenbilder. Die Fresken der Halbmondfelder zeigen die eben hervorgehobenen Riesenfiguren mit kleinen Köpfen nach Art des Johann von Bolonje. Im Kapitelsaal verfertigte er auf der rechten Wand die hohen Rechtecke mit der Geburt Kristi und den Drei Königen, beide in der ungeschliffenen Form des Aufbaus sich überbietend. Die Beschneidung zwischen dem ersten und zweiten Fenster links, obgleich auch hart und wenig angenehm, erscheint fast zu gut für ihn. Am erträglichsten ist die urkundlich 1662 gemalte Fußwaschung im Kor, obgleich sie durch die Spiegellichter schlecht zu sehen ist. Die Fresken zur Seite des Hochaltars von S. Gaudioso; die beiden »sehr schönen« Altarbilder aus der alten Annenkirche-der-Lombarden, der hl. Anton von Padua und Der Herr die hl. Katerina krönend; die Unbefleckte Empfängnis zwischen den hh. Franz und Anton aus der Dreifaltigkeitskirche-der-Nonnen sind untergegangen. Dagegen bewahrt S. Agnello (1. Kap. r., r. Wand) noch eine Krönung Mariens, die mit G. B. C. gezeichnet ist: freilich auch ein hartschattiges Gesudel, das außerdem in Fetzen herabhängt. In seiner Einfachheit ansprechender, wenngleich auch ohne höheren Wert ist der Karl Borromäus dort (2. Kap. r.).

Sonst finden wir ihn noch im Verwaltungssaal der Inkurabili mit einem Krist auf dem Wege nach Golgata, das sich durch gute Erhaltung auszeichnen soll; in der Gebetkapelle der Adligen neben der Neuen Jesuitenkirche (Mittelbild der Decke zwischen Lanfranko) mit einer Geburt Kristi; sowie in den Jerolimini (Sakristei) mit einer Taufe Kristi und einem Heiligenkopf. Unter den Scheußlichkeiten, die sich in der Marienkirche-des-Volkes befinden, wirkt Karacciolos Anbetung der Hirten (3. Altar l.) trotz ihrer Schwärze besser als gewöhnlich. Seine letzte Arbeit war wohl die Freske in der Schatzkapelle des Doms. —

In S. Martin treffen wir auch einen Künstler namens Hippolit Borgese an, der wenig bekannt noch seines Kritikers harrt. Giannone zitiert Celano, der von einem Bilde der Kapelle des Monte di Pietà (Banco di Napoli) berichtet: »Die Himmelfahrt Mariens mit den Aposteln unten sehr lebendig (molto al vivo) [ist] ein Werk des Ippolito Borgese mit Beinamen genannt lo Spagnuolo«, und fährt fort: »In Wahrheit ist dies ein sehr schönes Bild. Auf der Himmelfahrt ist sein Name und das Jahr. Dieser Maler arbeitete wenig, weil er nicht in Neapel wohnte,

und sehr wenig ist von ihm zu sagen.« Urkundlich entstand die Tafel von 1603—1605 und ist gezeichnet: HPS BORGHESIUS PINGEBAT. Orlandi entnimmt dann dem Morelli, der 1685 eine Beschreibung der Malerei und Bildhauerei von Perugia herausgab, die Notiz: »Ippolito Borghesio, ein neapolitanischer Maler, malte im Jahre 1620 in der Lorenzinerkirche zu Perugia das Bild der Himmelfahrt Mariens rechts vom Hochaltar.« Auch im NM. muß sich eine solche Himmelfahrt befinden, da sie in der Liste der aus Jesuitenkirchen 1785 dahin geschafften Gemälde steht. Bald nach seinem Aufenthalt in Perugia muß er nach Neapel zurückgekehrt sein, denn 1621 bestellt die Bruderschaft der Gärtner in Kastellammare für den Hochaltar der Kirche von S. Marien-im-Garten die dort befindliche Tafel, oben eine Gottesmutter mit Engeln, unten stehend die hh. Augustin und Johannes di Dio, dazwischen die Misterien der beiden Kristi in kleinen Figuren. Es ist leider hergestellt, trägt aber noch Inschrift und Datum (unten r.). Eine Auferstehung (3,0 : 2,0 m) birgt auch die Dreifaltigkeit in der Nähe von Meta bei Sorrent, die der Maler Mancinelli († 1871) für eins seiner besten Werke erklärte. Im NM. finden wir zwei kleine Werke von ihm, die zwar sehr schlecht und hoch gehängt sind, seine mindere und unplastische Art aber genügend erkennen lassen. Nr. 84234 ist eine Beweinung, die bei vasarischen Formen und der alten Vorliebe für Wechselfarben den Einfluß Rubens (Wien, 1614) und an den Gesichtern auch den Dominikinos deutlich sichtbar macht. Ganz neapolitanisch sind nur die Hände der Maria (Abb. 101). Als ein ebensolcher schwächlicher und unbedeutender Sammelmaler, der an aller Herren Paletten nascht, erscheint er auch auf dem Krist im Schoße der Maria (Nr. ? Abb. 102), zu dem Rubens Krist im Grabe die Anregung gegeben zu haben scheint (Antwerpen, 1617—18). Auch hier zeigt namentlich das Spiel der Hände den Gegensatz des Flamen und des Neapolitaners. (Schneidet man aus dem Bilde Borgeses die drei Gestalten als Halbfiguren heraus, so kommt man auf Rubens Toten Krist, der von Maria und Johannes betrauert wird, im Wiener Hofmuseum 1611—12, bemerkt auch, wie ungeschickt das Bild in den Raum komponiert ist und wie unmöglich der Kristus »sitzt«.)

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß diesem Maler nicht die Fresken des »Vollblut-Rafaeliten« gehören können, der die Decke des Durchgangs zu dem Saale des »Colloquio« in S. Martin ausmalte (s. oben). In diesem Raume gehört Borgese dagegen das Halbmondfeld mit der Geißelung Jesu. Sie zeigt dieselben unplastischen akrobatischen Akte wie die Bilder des NM. Der eine Henker ist ein nichtsnutziger Kraftmeier von schlechter Haltung, mit einem schier ungeheuren Brustkasten. Auch dem Christ fehlt alle Haltung, und im »Zuammenbrechen« ist Borgese ein Stümper, der bei der unmittelbaren Nachbarschaft des Ribera doppelt kläglich wirkt. Nicht ohne Grund werden ihm die kunstsinnigen Kartäuser keine weiteren Aufträge gegeben haben.

XL

Auch Vackaro gehört einer neapolitanischen Familie an, die mehrere Künstler hervorgebracht hat, was den üblichen Verwechslungen und Zuschreibungen Vorschub leistet. Von einiger Bedeutung ist nur Andreas Vackaro[1]), der bald als der Rafael, bald als der Guido Neapels besungen wird. Immerhin hat Giannone nicht ganz Unrecht, wenn er sagt: »Nicht wenig trug A.V. zum Ruhme unserer Maler bei: mit unermüdlichem Fleiße verband er das Streben, es den besten seiner Landsleute gleich zu tun; ja, es gelingt ihm, durch gute Zeichnung und richtige Verhältnisse die Torheiten des Naturalismus [Riberas] auszugleichen.« Dagegen scheint er ihn mit dem Bildhauer Lorenz zu verwechseln, wenn er fortfährt: »Ich habe viele schöne Modelle mancher trefflicher Meister, besonders auch Köpfe und Engel des Flamen[2]) im Besitze des Paul de Matteis gesehen, bei dem Vackaro sowohl die gute Technik als auch die Vorliebe für die Antike erlernte.« In wessen Werkstatt er heranwuchs, ist nicht festgestellt, und auch ziemlich gleichgültig. Der Klassizismus der Karacci und Guidos

---

1) Als seine Eltern bezeichnet De D. Peter Vackaro und Johanna di Clauso: in Wirklichkeit hieß letztere Johanna di Grauso, auch Grausi. Ein Andreas Vackaro war Karmeliter in Neapel und gründete 1577 die Marienkirche-des-Lebens. Peter Vackaro und Johanna di Grauso taufen am 16. Juli 1606 ihren Sohn Josef; am 16. Mai 1610 (»Baccaro«) Michelangelo, am 8. März 1614 Tomas, am 16. April 1616 ihre Tochter Grazia. Da Andreas nicht darunter ist, dürfen wir seine Geburt vielleicht vor 1604, jedenfalls aber auch aus anderen Gründen in das erste Jahrzehnt der 1600 setzen. — Am 22. Mai 1677 taufen Niklas Vackaro, der auch als Maler genannt wird, und Katerina Landico ihren Sohn Mattäus-Maria; am 20. Oktober 1681 Lorenz Vackaro, den man als Maler, Bildhauer und Baukünstler nennt, und Katerina Bottigliero ihren am 19. Oktober geborenen Niklas-Franz; am 15. Mai 1721 Dominik-Anton Vackaro und Josefa Pierna ihren am 4. Mai geborenen Sohn Filipp-Moriz. Lorenz Vackaro ist mehr als Bildner in Stein, Stuck und Metall denn als Maler bekannt. Sein bedeutendstes Werk war wohl der Guß des ehernen Reiterbildes Filipps V, das die Neapolitaner zur Erinnerung an den Besuch des Königs im Jahre 1702 vor der Neuen Jesuitenkirche zu errichten beschlossen, und für das sie 15000 Dukaten zusammenbrachten. Sein Genosse bei der Arbeit war Josef Konforto. Lorenz wurde am 10. August 1702 von einem benachbarten Bauern, mit dem er über ein Stück Land in Streit geraten war, erschlagen. — Sein Sohn Dominik-Anton gehört zur Schule Solimenas und kommt als Maler weniger in Betracht, obgleich Giannone, der ihn sehr ausführlich behandelt, meint, er würde als Maler weit Besseres geleistet haben, denn als Bildner oder gar als Baukünstler, wo er ein mittelmäßiger Künstler blieb. Am besten seien seine Arbeiten aus der Zeit, da er bei Solimena gearbeitet habe. Als erstes Bild führt er an in S. Monika eine trauernde Gottesmutter mit Engeln; in S. Lorenz einen hl. Bonaventura in dessen Kapelle; in S. Marien-der-Wahrheit eine Unbefleckte Empfängnis u. a. Die Bilder in der Kirche der Empfängnis von Montekalvario seien gerade so verfehlt wie die unmögliche Architektur der Kirche; auch die drei Deckenbilder der Marienkirche-von-Montevergine (Monteverginelle) seien minderwertige Leistungen, worin wir ihm beistimmen.

2) Worunter nicht einer der Maler, sondern der in Neapel vielbeschäftigte Bildner Rafael verstanden ist.

spielt in seiner Kunst eine bedeutende Rolle, und wenn der Einfluß Riberas nicht genannt wird, so liegt das nicht an dem Umstande, daß er sich diesem zu entziehen gewußt hätte, sondern an dem Streben der neapolitanischen Kunstschreiber, für ihre Landsleute wenn irgend möglich immer nur einheimische Kräfte als Lehrer hinzustellen. Tatsächlich ist Vackaro, wie Stanzione, zu dem er, ohne ihn zu erreichen, hinneigt, dem Ribera starke Anregung schuldig, ebenso wie er es versucht, die Bahnen Karavaggios zu wandeln, ohne es wie sein Landsmann Karacciolo über unangenehme schwarze Schattengebung hinauszubringen. So stellt auch er ein mittelmäßiges Mischprodukt der akademischen Nachahmung mit süßlicher Glätte und der männlich-naturalistischen Art des Ribera dar, die mit den Beleuchtungseffekten Karavaggios hantiert, ohne ihre feineren Reize zu ergründen. Daß er sich unmittelbar an diesen angeschlossen habe, ist ein Märchen des De D., und wenn dieser, was seitdem die Kunstgeschichte wiederholt, erzählt, er habe u. a. die Geißelung Kristi des Moriggia d. h. des Michelangelo Amerigo von Karavaggio in S. Dominik nachgebildet, die sich jetzt in der Dreifaltigkeit-der-Spanier befindet, so ist das wie gewöhnlich eine Erfindung des Fälschers[1]).

Vackaros Lebensdaten sind sehr spärlich. Daß er ein hervorragend geschätzter Meister gewesen sein muß, geht daraus hervor, daß er 1665 zum ersten Vorsitzer der neu erstandenen Malergilde der hh. Anna und Lukas erwählt wird[2]). Er zeichnet seine Werke meist mit einem verschlungenen 

1) In welcher Umgebung dieser aufwuchs zeigt seine Erzählung, sein Vater Raimund de D. habe aus der Erbschaft des Josef Fatturoso zehn auf Leinwand gemalte »Akademien« und Köpfe erstanden, die Andreas Vackaro gemalt habe, und sie an einen französischen Liebhaber in Malta als Karavaggios weiter verkauft, und zwar »ohne die geringsten Gewissensbisse, da Vackaros Kunst der des Karavaggio in nichts nachsteht.«

2) Die Gilde ist auch in Neapel von alter Gründung, urkundlich aber schwer zu verfolgen. Nach de Stefano (1560) gab es in der Augustinerkirche (der Börse) eine dem hl. Lukas geweihte Kapelle, die der Bruderschaft der Maler gehörte, »und besagte Maler wählten alljährlich ihre Meister, und diese erhielten gewisse Almosen von den Malern und vergrößerten damit die Kapelle; auch verfertigten sie dort ein wunderschönes Altarbild des hl. Lukas und lassen dort von den Augustinern die Messe lesen; auch verteilen sie die Almosen unter verarmten Malern . . .« Nach D'Engenio wurde die Lukaskapelle 1573 der Malergilde von den Augustinern abgetreten unter der Voraussetzung, daß sie sie erweitern und mit Pfründen versehen sollte, wofür die Väter dann Messen lesen würden usw. »Zur Verwaltung der Kirche wählen daher die Maler am Feste ihres Schutzheiligen einige Meister [Vorsteher], die es übernehmen, von den Malern Almosen einzusammeln, mit denen sie arme Genossen unterstützen und alljährlich eine unbemittelte Braut ihrer Gilde mit dreißig Talern Mitgift ausstatten . . . Auf dem Altar ihrer Kirche befindet sich eine sehr schöne Tafel mit dem hl. Lukas, die von Filipp Kriskuolo gemalt wurde . . .« Das Bild entfernte man 1762 bei der Ausschmückung der Kirche (Giannone). Die Kapelle, die als Betsaal der Bruderschaft zum Sitze diente, befand sich zwischen der Augustinerkirche und der Kapelle des Allerh. Kreuzes und war von ersterer aus zugänglich. Sie war im Beginne der 1400 von Giovanni da Nona erbaut, dann im Besitze der Familie D'Anna. Durch eine Urkunde

Mit Stanzione zusammen finden wir ihn mit der Ausmalung der Kirche von Groß-S. Paul beschäftigt (s. unten). Hier findet am 5. August 1671 die Heiligsprechung Kajetans statt, und Fuidoro berichtet über den Anblick des Inneren: »Oberhalb des Gesimses der Kirche findet man mit Stuck umgebene gemalte Tafeln

vom Jahre 1521 erfahren wir, daß am 1. Juni dieses Jahres die Satzung vom Erwählten des Volkes bestätigt wurde. Eine andere von 1541 belehrt uns, daß die Gilde die Förderung des Gemeinwohls und der Kunst der Malerei und des Verlichtens, die Unterstützung armer Künstler und die Unterhaltung der Kapelle des hl. Lukas bezweckte. Ursprünglich gehörten ihr nur die Maler und Verlichter, dann auch die Vergolder, Spielkartenmaler und verwandte Berufe an. Vier Konsuln, den Hauptberufen entsprechend, verwalteten sie; besonders verteilen sie die Beiträge an verarmte Genossen und mittellose Bräute, wie denn diese Bruderschaften so ziemlich alle die Aufgaben erfüllen, die heute den Gewerkschaften gestellt werden. Als Konsuln finden wir 1541 die Namen Thesauro Augustino, Antonio de Rogerio, Pascale de Fucito, Angelo de Egyptio; unter den Mitgliedern Marko Kardisko, den Kalabresen, Matteo de Lama, Mazzeo de Ampora und Mattia de Amato; als Kartenmaler Melchionne de Mauro, Francesco Pisano, Antonello Salomone, Adriano Cannabaro, Giovan Jacopo Marcio, Giovan Jacopo Sellula, Giovan Battista Bolognese, Marino Miliarese, Santillo Campanile, Ferdinando Barletta, Minuillo Monello, Pietro Pisano und Gian Paolo Solella. 1580 und 1581 erfahren wir aus ein paar Verkaufsurkunden die Namen der Konsuln Giovan Tomaso de Fusco, Giovan Domenico de Martino, Fabrizio Santafede, Stefano de Rosa, Marino Bonocore und Ferdinando de Caro, der zugleich im Namen des abwesenden Sebastiano Sellitti zeichnet. Um die Mitte der 1600 fällt die Lukaskapelle der Erweiterung der Augustinerkirche zum Opfer. Vermutlich gehörte sie aber schon längere Zeit nur den Vergoldern und Spielkartenmalern, denn nur diese erbitten und erhalten 1667 von den Augustinern in der neuen Kirche die 3. Kap. l. Die eigentlichen »Kunstmaler« treten dagegen unter jesuitischer Führung 1665 zu einer neuen Gilde mit religiösen und Wohltätigkeitszwecken zusammen. Es ist die noch heute bestehende Gilde der hh. Anna und Lukas. Ihr Begründer war Natalino Troncia († 1706), der damals in der Neuen Jesuitenkirche malte. Andere Förderer waren Francesco Chiaiese († 22. April 1691), Onofrio de Marini, Girolamo Boccia, Giuseppe Tiro, Bartolomeo Spina, Vincenzo Mercadante und Domenico Tagliaferro, die auch Andreas Vackaro zum Beitritt bewogen. Dieser wird ihr erster Vorsitzer, und seine Beisitzer sind Franceso de Maria und Lukas Jordano. Anfangs versammelte sich die neue Bruderschaft in der Kap. Sciabica der Neuen Jesuitenkirche. Hier schmückte Tagliaferro den Altar mit einem Bilde der beiden Schutzheiligen, das später durch ein Bild Vackaros ersetzt wurde und sich jetzt in der Sakristei befindet. Vackaros Werk landete nach vielen Irrfahrten in S. Johann-der-Nonnen (2. Kap. l.) und ist gezeichnet A. Vaccaro f. A. D. 1666. Es stellt den hl. Lukas dar, wie er halbkniend die Gottesmutter mit dem Kinde und der hl. Anna malt. 1680 erhielt die Bruderschaft in der Sakristei der Neuen Jesuitenkirche einen eigenen Betsaal, wo sie bis zur Unterdrückung der Jesuiten blieb. Am 9 August 1766 bekam sie eine 1777 ergänzte Satzung. Seit 1768 hatte sie ihren Sitz in der kleinen Kapelle der hl. Katerina-der-Severino, die Fedele Fischetti ausschmückte. Auf den Altar stellte man Vackaros Bild, darüber einen hl. Lukas von Salvatore Proto. Auch die kleine Sakristei barg gute Bilder von Andreas Vackaro, Andreas Malinkoniko, Karl Muskone, sowie einen Toten Krist von Paul de Matteis. Sie wanderten 1857 mit der Bruderschaft hinüber in ihren neuen Sitz in der Kapelle des Buon Consiglio-a-Montecalvario und von dort 1865 nach S. Johann-der-Nonnen, der hübschen Kirche des F. Bicchiatti, wo Bilder und Bruderschaft hoffentlich zur Ruhe gekommen sind. (Ceci)

und auch die Wände nächst der Decke sind rund herum in Frischmalerei mit den Wundern des Heiligen bemalt von Andreas Vackaro, dem berühmten neapolitanischen Maler. Mit diesem Werke vereint sich die Decke dieser Kirche in Gold und Malerei vom Ritter Massimo, ebenfalls einem berühmten neapolitanischen Maler, und das alles ist so harmonisch anzusehen, daß man nicht müde wird, es zu betrachten: so schön stimmt alles zusammen.« Heute können wir nur mehr so viel daraus erkennen, daß Vackaro sich bestrebte, seinem bewunderten Genossen möglichst nahe zu kommen.

Urkundlich beglaubigt ist Vackaros Tätigkeit in der Sapienza, für die er nach den Rechnungsbüchern 50 Dukaten erhält. Es geschah dies während der Herstellung der Kirche in den Jahren 1639—41. Auch hier in der Versuchung des Heilands in der Wüste (Eingangswand l.) ist Vackaro so sehr der Ribera nacheifernde Stanzionist, daß dies Bild meist dem Massimo gegeben wird. Es ist ein gutes, aber durch Herstellung mitgenommenes Werk, das mit seinen wenigen Figuren und abgekürztem Beiwerk — man bemerke den abgesplitterten links durch das Bild gehenden Baum — auf die ernste Art hinweist, mit der Ribera seinen Vorwürfen zu Leibe ging. Rechts weist Kristus mit einer leicht ans Teatralische streifenden Gebärde den ihm einen Stein bietenden Satan fort. Der mit dunklem Haar umgebene Kopf ist kraftvoll gezeichnet, der hellrote Mantel und schieferblaue Überwurf des energisch Ausschreitenden erhöht die Würde des Heilandes, zu der des Dämonen bräunlicher Akt mit Lendentuch einen wirksamen Gegensatz bildet. Verdorben ist der dunkelwolkige Himmel.

Die übrigen Werke Vackaros, die man ihm mit einiger Sicherheit zuschreiben darf, zeitlich genau zu ordnen, ist ein vergebliches Bemühen. Von einer gewissen Größe, sonst aber ohne Bedeutung ist der Tod Josefs in der Marienkirche der Fegfeuerselen (am Bogen[1]), 3. Kap. l.). Der hl. Josef ist von Maria und Krist umgeben, und gerade die Haltung des Heilandes ist würdig und gibt dem sehr schwarzen Bilde ein Recht auf Celanos lobende Bemerkung, es sei eine opera studiata des Andreas. Celano erwähnt als ein Werk Vackaros die Decke des Ospedaletto. Die Kirche war unter dem 1618 verstorbenen Minoriten Augustin de Cupitis neu erstanden, 1784 aber zerstört verlor sie die schönen Bilder Massimos und Vackaros, die durch Malereien des Andreas Mattei und Angelo Mozzillo 1788 ersetzt wurden. Welcher Art sie sind, erhellt zur Genüge aus der von ersterem gezeichneten Freske, auf der er stolz bemerkt: Opus unius diei. Die noch vorhandenen Altarbilder, die bald dem Vackaro, bald dem Massimo zugeschrieben werden, sind verdorben. Der Fälscher beschreibt sie eingehend, und Giannone rühmt von der Enthauptung des Täufers, der Akt des Henkers sei gut gezeichnet. Als schönstes Werk Vackaros rühmen Giannone und De D. eine Kreuzigung Kristi auf dem Hochaltar der Kirche des hl. Tomas von Aquino am Toledo,

1) S. Maria delle Anime ad Arco, erbaut 1610 von Fansaga und so genannt wegen eines von Peter von Toledo entfernten antiken Bogens im Nidoviertel.

deren Decke mit der Auferstehung des Heilandes, der Dreifaltigkeit und der Himmelfahrt Mariens geschmückt war. Auf der Kreuzigung lobt der Fälscher (dessen malerisches Urteil seine beste Eigenschaft ist) besonders die Pferde, die ausgezeichnete Färbung, die edle Haltung und Einheitlichkeit des Aufbaus, den Ausdruck des Schmerzes usw. Giannone fügt hinzu: »Aber an dem Orte, wo es hängt, erhält das Bild nicht unmittelbares, sondern zurückgeworfenes Licht, was seinem großen Werte beträchtlichen Eintrag tut.« Die Kirche wurde modernisiert, und das 1620 von Nuvolo erbaute, 1656 erneute, von Andreas Viola und Niklas Vackaro ausgemalte Kloster ist heute ganz in Privathäusern aufgegangen. Die »schönen Gemälde, die viele Misterien der Leidensgeschichte Kristi ausdrücken und von unserem Andreas Vackaro gemalt sind«, sucht man vergebens. Ein mit dem verschlungenen Buchstaben [Monogramm] gezeichnetes Werk befindet sich in der Kirche der Beweinung-der-Hell-Blauen[1]) und stellt nach Giannone die hl. Anna mit der Muttergottes, dem hl. Tomas und ziemlich hübschen Engeln dar, die nach den Bildwerken studiert waren, die er vom Flamen[2]) besaß.« 1638 flog bei der Neuen Burg ein Pulverturm in die Luft und beschädigte die Kirche derart, daß sie sofort hergestellt werden mußte. Bei dieser Gelegenheit erhielt sie nach Celano das Bild Vackaros in der rechten Kreuzschiffkapelle. Die Bilder zur Seite sind von Farelli, die darüber von Nicklas Vackaro, »dem Sohne des Andreas«. »Die hl. Anna bringt dem Ewigen Vater das jungfräuliche Kind Maria dar, das sich auf Wolken vor ihm demütig neigt, während er von Engeln getragen herabsteigt. Zwei wunderschöne Engel, die wie aus dem Paradiese zu stammen scheinen, erheben die Mutter von der Erde und die Tochter über die kleinen Wolkenkugeln. Im Vordergrund kniet auf einer Stufe der hl. Tomas, der in der Hand das hl. Sakrament hält, die Handlung selbst spielt in einem wohldurchdachten Tempelbau wie eine dem Heiligen erscheinende Vision ...« (De Dominici.) Wie Massimo war auch Vackaro in S. Martin beschäftigt: in der Hugokapelle (2. r.) malte er die beiden Seitenbilder: der Heilige gründet die Kartause von Grenoble und die Erweckung eines Kindes durch den Heiligen. Wegen des Wettbewerbes, in dem sich die Meister in S. Martin befanden, seien diese Bilder, meint Giannone, die fleißigsten[3]) Vackaros. Tatsächlich finden wir sorgfältig gezeichnete akademische Akte; die Farben dagegen sind schwach, nur die Fleischtöne von einem kräftigen unter Riberas Einfluß gewordenen Braungold und die Schatten sehr dunkel. Ebendort malte er auch ein Bild für die Kapelle des Täufers: »Das Mittelbild, sagt Celano, ist von Massimo; an den Seiten besagter Kapelle sind sechs Bilder, zwei von unserm Jordano, zwei vom Ritter aus Kalabrien, eins von Vackaro, das andere von Dominikino.« Das Werk war nach Giannone eine Vermälung der hl. Katerina

---

1) Pietà dei Turchini von der Farbe der Tracht der im zugehörigen Stift aufgenommenen Waisen.

2) Siehe oben; es ist wiederum Rafael Fiamingo gemeint.

3) »i più studiati«

mit dem hl. Josef und Engeln, »jetzt im Zimmer des Priors«. Den gleichen Gegenstand behandelt ein Bild der Marienkirche-der-Gesundheit (Sanità, 4. Kap. r.). Über hohem Treppenbau sitzt das Kristkind in Mariens Schoß und zu ihr strebt, vor Ehrfurcht es kaum erreichend, von links die hl. Katerina. Im Äter schwimmen einige Engel herum, deren Verwendung und Zahl mit der Zeit immer größer wird. Das Ganze ist schwarz wie ein Werk Karacciolos und von geringem Werte. Verdorben daneben (5. Altar r.) die hl. Katerina von Siena die Wundmale empfangend. In S. Potito ist nach Celano »das Bild, auf dem der hl. Benedikt in der Verherrlichung dargestellt ist (1. Kap. l.) ein Werk des Andreas Vackaro«. Nur von Giannone erwähnt wird ein in den »Orefici sopra S. Agostino agli Scalzi«[1]) befindliches Werk: »Das Bild in der Kapelle rechts mit dem hl. Niklas von Bari, der Gottesmutter, dem Krist und Engeln ist ebenfalls ein sehr schönes Werk des Vackaro.«

Mehrfach wird hervorgehoben, daß die Freskenmalerei nicht seine Stärke gewesen sei. So habe er sich in Fresken zwischen den Fenstern von Groß-S. Paul versucht, allein »die Bilder zeigen gar nicht seine Art, sind sehr schwach und von seiner Manier verschieden« (Giannone). Den Widerspruch löst Celano: »Die beiden Tugenden . . . in den Ecken am Bogen des Hochaltars sind das Werk des Andreas Vackaro . . . Was aber die Fresken zwischen den Fenstern betrifft, so sind sie von Andreas de Leone nach dem Entwurfe des Andreas Vackaro angefertigt, aber mislungen, während die Entwürfe sehr schön waren.« Woraus sich auch ein ganz anderes Verhältnis der beiden Künstler als das eines Lehrers (Leone) zu seinem Schüler (Vackaro) ergibt. Für die Marienkirche-der-Wunder[2]) malte Vackaro genau nach den Angaben des 1656 an der Pest gestorbenen Stifters Cacace ein Bild, das die Schwestern des Klosters 1800 mit sich in ihr neues Kloster nahmen, während sie das alte durch eine Wiederholung an Ort und Stelle ersetzten. Oben die Dreifaltigkeit, links die Gottesmutter auf leuchtender Wolke sitzend, rechts der hl. Josef, unter ihm Fegfeuerselen, unter der Jungfrau Nonnen, »junge und alte, mit und ohne Schleier, in Franziskanerinnentracht«. Unten drei Bildnisse: der Stifter Johann-Kamillus Cacace, seine Mutter Viktoria de Caro, der Onkel Josef de Caro. Auf der Stätte, wo die in der furchtbaren Pest vom Jahre 1656 Verstorbenen begraben waren, nämlich am Wege nach Poggioreale, errichtete der Statthalter Don Gasparo di Bragamont e Gusman, Graf von Peñoranda, der von Dezember 1658 bis 1664 in Neapel war, die Marienkirche-der-Klage, die am Himmelfahrtstage 1662 vollendet und geweiht wurde. Auf seine Kosten wurden auch die Bilder dort angefertigt: »Das in der Mitte mit der Jungfrau des Erbarmens, die mit ihren Gebeten die Blitze in der Hand des erzürnten Sohnes zurückzuhalten sucht, — ein Vorwurf, der in dieser neuerdings im Altertum schwelgenden Zeit sehr beliebt ist — fertigte Andreas Vackaro an; die Bilder im Kreuzschiff sind das Werk Lukas Jordanos, die er zum Staunen des Statthalters in zwei Tagen vollendete.«

1) S. Maria della Verità
2) S. Maria dei Miracoli, Hochaltar

Aus den Verhandlungen mit dem Kapitel von S. Peter-dem-Blutzeugen läßt sich vielleicht das Todesjahr Vackaros bestimmen. Wie wir an anderer Stelle ausführen, erhielt 1667 A. Malinkoniko den Auftrag, für 500 Dukaten den Kor auszumalen. Der Auftrag kam aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung, und nun wurde das Anerbieten Vackaros, für 100 Dukaten, die er den Brüdern schuldete, einige Bilder zu liefern, angenommen. Denselben Auftrag erhält aber 1674 Hiazint de Populi, so daß wir den unausgeführten Auftrag Vackaros mit dessen um diese Zeit erfolgten Tode in Zusammenhang bringen.

Verhältnismäßig gut und reichlich vertreten ist Vackaro im NM. Der hl. Anton von Padua (84432) ist eins seiner besten Bilder, bei dem der Einfluß Riberas sichtbar, seine Kunst wenigstens oberflächlich erfaßt ist, denn die Pose und Art des glatten Akademikers gibt Vackaro auch hier nicht auf. Vorzüglich ist die braune Abtönung der Farbe: das Graubraun der Kutte, das Dunkelbraun des Haares, das Dunkelgrünbraun des Vorhangs bilden einen vortrefflichen Hintergrund, von dem sich der gut gemalte Kopf kräftig abhebt. Dagegen verdirbt den sonst riberisch würdigen Eindruck der lächerliche Engel, der mit seiner Lilie auf einer Wolke heranreitet. Aus der gleichen künstlerischen Stimmung heraus, aber weniger gut gemalt ist der hl. Franz von Assisi am Kreuz mit einem anderen hl. Franziskaner (84335). Auch hier sind noch Verzückung und Glaubensglut, aber welcher Abstand von der Tiefe Riberas, aus der sie zum Lichte hervorbrechen, während sie hier ganz an der Oberfläche bleiben! Unangenehm in seinen schwärzlichen Tönen und stark beschädigt ist der hl. Sebastian (o. N.), mit dem er sich im gleichen Fahrwasser bewegt. Durchaus bezeichnend ist der Betlemitische Kindermord (84385). Die Zeit liebt jene üppige Sinnlichkeit, die von Grausamkeit durchtränkt ist, eine Entwicklung, die sich bis tief in das Jahrhundert des Marquis de Sade hinein erstreckt. In dem liegenden großen Rechteck bringt Vackaro alles an akademischen Akten, Lichteffekten, üppigen Frauenbusen, Teaterposen, Muskelprotzerei zur Geltung, deren er fähig ist. Das Licht fällt bald auf linke, bald auf rechte Körperseiten, spielt an den weiblichen Brüsten von neapolitanischer Fülle, fließt über kunstvoll dem Beschauer zugekehrte üppige Rücken, schöne Schultern, nackte Knäbchen, alles um uns das grausige Schauspiel einer Kinderschlächterei zu vermitteln. Daß einem solchen Meister eine hl. Familie (83987) nur bedeutungslos geraten muß, liegt auf der Hand. Um so mehr eignet er sich zu dem repräsentativen Einzeltip dieser Entwicklungsreihe, der Büßenden Magdalene. Deren besitzt das NM. von Vackaros Hand allein nicht weniger als fünf! Unter der Hülle der Religion, des kristlich entsagenden Glaubens bietet diese Frauengestalt alles dar, was die Zeit an erotischer Sinnlichkeit besonders schätzte: den der ausschweifenden Genußsucht zugänglichen schönen Frauenleib, der sich mit Martern kasteit, an die niemand glaubt. Die Augen sind zum Himmel gewendet, aber von irdischer Lust durchleuchtet; der Busen keusch von dem reichen Haare bedeckt, aber ohne seine Reize zu verhüllen; der Körper dem Hunger und der Entsagung preisgegeben, aber strotzend von sinnlicher Kraft, und die aus den Augen perlenden Tränen

scheinen unter einem ironischen Lächeln über die Brotrinde und den Totenkopf hervorzuquellen. Die hl. Magdalene (84366) ist jugendlich, mit starkem Busen, rein akademisch glatt nach Art des Guido dargestellt. In 84402 vereinigt sich der süßliche Stanzionist mit riberischen Kraftanwandlungen. Die Büßerin ist auch hier eine sehr üppige schönbusige Frau von mächtigen, ungebrochenen Formen, zu der der Totenkopf in der linken Hand ganz ebenso unaufrichtig steht wie der nach oben gerichtete Blick: Dieser Körper hat noch zu viel sinnliche Kraft, um dem verzehrenden Feuer entsagender Glaubensglut zu erliegen. Der Hintergrund ist drohend tiefschwarz, das Kleid ein schönes leuchtendes Tiefblau, der Mantel weinrot. Im Saal VI finden wir (o. N.) die kleine Halbfigur der Magdalena im länglichen Rechteck nach Bolonjeser Muster. Die Schöne legt kokett den Kopf auf den Schädel, schaut sinnlich seitwärts, läßt das Haar geschickt über den rechten Busen fallen, der wie die schönen Schultern scharf vom Lichte getroffen wird: die Pfade Riberas! Auf dem hochstehenden Rechteck (o. N., beschädigt) stützt die Heilige im Brustbilde den Kopf in die Linke. Der bekümmerte Ausdruck des Gesichtes überzeugt nicht. Das braune Haar fällt locker herab und ist über die linke Schulter in mehreren losen Strähnen über den vollen Busen gezogen, den auch die weiche schonende Hand nicht verhüllen will. Auch hier mehr sinnliche Koketterie als Wahrheit, mehr Aufforderung zur Sünde als zur Abtötung. Von allen den zahlreichen Büßerinnen, die wie Pilze aus der Erde schießen, nachdem die Bolonjesen den Vorwurf zur Mode gemacht haben, kommt keine zur wirklichen Reue mit der alleinigen Ausnahme der Magdalena Riberas im Komohause. Freilich: das war Fleisch von seinem Fleisch; den Kummer und die Reue hatte er im eigenen Hause durchleben müssen; und seine spanische Glaubensglut war so aufrichtig, wie sie dem Neapler Gemüt verhaßt und fremd war. Dennoch wagt auch Vackaro den ernsten nach innen gekehrten Kummer darzustellen auf der lesenden Magdalena (im selben Saal, o. N.). Was er indes erreicht, ist nur ein unschönes blasses Gesicht mit schwarzen Schatten; es beugt sich über ein mit beiden Händen vorwärts gestrecktes Gebetbuch, das sie gegen ein paar Brote stützt. Der linke Arm nimmt dabei einen auffallend großen Raum ein und stört ganz ebenso wie der rechte auf dem vorher besprochenen Bilde[1]). — Diesen Werken schließt sich die hl. Agate des Komohauses an (Nr. 1464, gezeichnet). Auf dem dunkeln Grunde des Kerkers eine Kniefigur mit wenig modelliertem Brustakt. In der Linken deutet ein leichtes Kettchen das Los der Gefangenen an. Von roher Henkershand sind der Märtirerin die Brüste abgeschnitten: nun zieht sie das weiße Hemd und den blauen Mantel gerade so weit, daß man den Anfang der

1) Von Werken Vackaros befanden sich nach De D. im Hause des Dr. Ludwig Romeo, Barons von S. Luigi, die folgenden: eine Magdalena, ein hl. Franz von Assisi, eine Halbfigur des hl. Jänner und eine andere der hl. Agate »von solcher Schönheit und Würde des Gedankens, daß sie wahrhaftig von dem unübertrefflichen Guido gemalt erscheint«. (Komohaus N. 1464).

grausigen Schnittflächen sieht. Dabei sind die Augen schwärmerisch - süßlich gen Himmel gekehrt. Wie würde ein Ribera das alles dargestellt haben? Aber von ihm haben wir nur die dunkeln Schatten, als übrige ist mittelmäßiger Guido; nur die Farben sprechen an, am meisten die Art, wie das Blond des Mantels sich zu dem Gelb des Kleides stellt[1]). Durchaus riberisch ist auch die hl. Katerina von Siena im Schloß (Saal VII). Es ist die Kniefigur der Heiligen in Anbetung vor dem Kruzifix. Sie ist ganz in Weiß und trägt die Dornenkrone. Von dunklem Hintergrunde hebt sie sich ab. Das Gesicht ist glatt und wenig modelliert, die Augen sind fast roh herausgearbeitet. Malerisch aber spricht das Werk an durch das viele Weiß, dessen geschickte Behandlung nur vor Ribera gelernt sein konnte. Ribera in das Sinnlich-Dekorative übersetzt ist das in seiner Art vorzügliche Bild Vackaros an der Hauptwand des IV. Saales rechts: Orfeus sitzt unter einem mit vielen Vögeln belebten Baume und spielt die Geige. Allerhand Getier zu seinen Füßen. Von rechts und links kommen schöne Nimfen mit Jagdspießen und Bogen, die vom süßen Spiele gezähmt im Morden einhalten. Die Schatten sind schwarz und die Bewegung weder lebhaft noch natürlich. Aber vorzüglich ist die Farbigkeit und das Fleisch der ganz oder halbentblößten Brüste und Nacken, auf denen das goldene Licht spielt. Darauf, und auf so verführerische schlanke Mädchengestalten, wie die linke Jägerin mit dem Spieße, ist es abgesehen. Weit weniger ansprechend und auseinanderfallend im Aufbau ist sein Gegenüber links: die Begegnung Rahels und Jakobs, jenes ebenfalls so beliebte Stück der biblischen Geschichte, in die sich weltliche Gedanken so unauffällig verweben lassen. Eine Fülle von Volk, Hunden, Schafen. Die Köpfe und der obere Teil der Hauptgestalten sind besser als das übrige. Das Licht fällt von rechts voll der Rebekka ins Gesicht und auf den entblößten Hals und den üppigen Busenansatz, der in einem schönen blauen Mieder steckt, während es die linke Wange des schwarzlockigen sehnenden Jünglings streift, dessen Gesicht es im Schatten läßt. —

Erst ein Schüler und im Fahrwasser Vackaros, mit dem er vergeblich gegen die wachsende Flut der Jordanisten anzukämpfen sucht, dann selber in dies Lager übergehend: so stellt sich uns der Ritter Jakob Farelli dar, den De D. 1624 geboren werden, am 26. Juni 1706 sterben läßt. Er war Franziskaner im (nicht mehr vorhandenen) Kloster vom hl. Ludwig, das er nicht unwahrscheinlich mit Bildern und Fresken ausschmückte. Auffallend ist nur, daß dies nach De D. erst 1668 begonnen und wegen eines Streites mit den Brüdern 1691 fortgesetzt worden sein soll. Am Hochaltar der Kirche der hl. Brigitte-am-Toledo ist ein Bild ganz in der Art des Vackaro, daß die Heilige zu Füßen Kristi und der Gottesmutter darstellt: Dazu bemerkt Celano: »Das Hochaltarbild mit der hl. Brigitte Buße tuend, ist ein Werk des Ritters Jakob Farelli aus seiner Jugendzeit, als er seine Malweise noch nicht geändert hatte.« Ein ganz von der Kunst der Familie Vackaros ange-

1) Die Gottesmutter mit Kind ebendort auf Kupfer (N. 1471) ist ein unbedeutendes Bild mit unangenehmen grauen Fleischtönen und eine schwächliche Nachahmung des Guido.

fülltes Heiligtum ist, wie wir oben sahen, die nach der Pulverexplosion von 1638 hergestellte Annakapelle der Pietà de'Turchini des Franz Recko (Kreuzschiff r.). Andreas Vackaro malte das Mittelbild, die Seitenbilder mit Geschichten der hl. Anna sind von Farelli, die darüber von Niklas Vackaro, Andreas Sohne, und die Statue des Stifters im Gebet von Lorenz Vackaro. Ebenso ist das Bild mit der hl. Anna und der jugendlichen Maria über dem Hochaltarbilde des Massimo in der Marienkirche-der-Fegfeuerselen (Purgatorio ad Arco) von Farelli. Endlich bestätigt Celano die Bogenfresken der Kapelle des Regenten Fornaro und die der Kapelle daneben, der Neuen Jesuitenkirche, nach dem Schiffe zu als Werk des Neapolitaners Farelli. Übrigens hat er auch die Ehre genossen, durch ein Gedicht des geschwätzigen Giovanni Canale (1603—94) verewigt zu werden. Es ist an Momos gerichtet und überschrieben: »Für die Bildersammlung des erlauchten Herrn Herzogs von Atri, wo auf einem Bilde besagter Herr Unsterblichkeit trinkt. Ein Werk des Ritters F. Giacomo Farello, des sehr berühmten Malers.« Der Herzog verschaffte dem Künstler, der ihn Unsterblichkeit schlürfen ließ, aus Dankbarkeit das Kreuz des Malteserordens, was ihm leicht wurde, da von 1680—90 ein Verwandter von ihm, Gregor Karrafa, Großmeister war. Woraus man sieht, daß von jeher Orden nach den gleichen Grundsätzen verliehen werden.

XLI

Der neapolitanische Hauptvertreter jener Sammelmaler Italiens der 1600, wie sie eine absterbende Kunst neben einer neu hervorbrechenden ans Licht zu schieben pflegt, ist Massimo Stanzione (auch Stanzioni). Seine Person wie seine Kunst verkörpern den Grundsatz aller Übergangszeiten: Niemandes Feind, aller Welt Freund. Es sind keine großen Meister, keine Herrenselen: aber sie spielen oft eine größere Rolle in der Entwicklung der Kunst als jene, und spiegeln weit mehr den allgemeinen Gang der Kultur einer Epoche wider, als einzelne Feuergeister, deren vulkanische Tätigkeit oft ebenso schnell erlischt wie sie emporgestiegen ist.

In Massimo ist in hervorragender Weise verkörpert, was Neapel unter der malerischen Kunst der 1600 versteht, soweit es alte Bahnen wandelt und sich vorsichtig der neuen nähert: Er steht zwischen Vackaro und Ribera. Alle Farben von Rafael an bis auf Reni herab sind da wie in einem Prisma vereinigt, und einzeln strahlen die Meister des 16. Jahrhunderts uns bald aus diesem seiner Werke, bald aus jenem seiner zahllosen Schüler entgegen. Wie groß mußte er, der mit niemandem stritt, weder mit den Alten noch mit den Neuen, weder persönlich noch in seiner Kunst, den Zeitgenossen erscheinen! In Neapel, wo alles Fehde, alles Machenschaften eifersüchtiger Künstler war (die zu keiner Zeit und an keinem Orte sich durch Verträglichkeit ausgezeichnet haben), in Neapel glänzte mit den Vorzügen römischer, bolonjeser, ja lombardischer Kunst ein ganz Versöhnlicher, der sich auch dem aufsteigenden Gestirn des ernsten Ribera nicht

verschloß! Und die Nachwelt versteht zwar kaum mehr den Ruhm, mit dem die Zeitgenossen ihn umkränzten: man kann aber dessen Größe zu allen Zeiten mit der Bereitwilligkeit in Einklang bringen, mit der wir das ernste Wollen und die unbefangene Kunstfertigkeit, die alles Gute der Zeit in eins vereinigen will, anerkennen, auch wenn wir sonst gleichgültig daran vorbeigehen. Alle Sammelkunst hat stets etwas Liebenswürdiges an sich; nur große Bahnbrecher sind herb und schroff, und ihnen gegenüber müssen wir uns zur Liebe und zur Verehrung durchringen, die wir jenen bereitwillig geben. Sammelgeister ziehen an, haben wir Alltagsmenschen doch alle etwas von ihrem Geiste; Bahnbrecher stoßen ab, und ihr künstlerisches Empfinden will in Schmerzen von uns wiedergeboren werden. Massimo ist der neapolitanische Sammelgeist in der höchsten Mannigfaltigkeit, dabei ein Künstler von Geschmack, ein selten fleißiger Mann, und sein Lebenswerk verdient es, zu einem abgerundeten Ganzen zusammengefaßt zu werden.

Über sein Leben haben wir wenig Zuverlässiges. De Dominici lügt bei ihm mit allen Kräften. Geboren muß er gegen Ende des 16. Jahrhunderts sein. Am 21. Juni 1615 wird ihm sein (erster?) Sohn Josef von seiner Frau Virginia Vizzola geboren. 1619 folgt Ursel, 1620 Margarete, 1622 Andriana, 1625 Gregor-Urbano. Bei der Geburt dieses Sohnes, der offenbar nach den Päpsten Gregor (1621—23) und Urban (1623—44) benannt und von dem apostolischen Protonotar Ritter Jakob Gallo aus der Taufe gehoben wurde, wird Massimo im Taufregister zum ersten Male als Ritter von S. Georg bezeichnet. Stolz darauf setzt er den Titel von nun ab auf alle seine Werke, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir seinen Aufenthalt in Rom damit zusammenbringen und diesen in die Jahre 1623—25 verlegen. Alle genannten Kinder werden in der Pfarrei der Carità, jetzt S. Liborio getauft, wo wir also Stanziones Wohnsitz vermuten dürfen. Der nächste am 21. Dezember 1626 getaufte Sohn Johann-Baptist-Lazarus erscheint im Taufregister von der Georgskirche-der-Genuesen. Am 13. Dezember 1631 ist er Taufpate der Ursel Grieco, und am 13. Juni 1639 tauft er selber noch einmal den am 8. geborenen Sohn Lorenz. Wie so viele seiner Kunstgefährten scheint er in der furchtbaren Pest vom Jahre 1656 dahingerafft worden zu sein. Fromme Verehrung sieht in dem am Boden liegenden letzten Opfer der Pest auf dem Bilde des Micko Spadaro (NM. links unter der Gestalt der Pest) unsern Meister, obgleich seine Todesart nur auf De Dominicis Angabe beruht.

Nicht viel mehr wissen wir von seiner künstlerischen Entwicklung, soweit wir sie nicht aus seinen Werken lesen. Seine Lehrer in Neapel waren Santafede und Karacciolo, seine Ideale die Karracci, Reni und ihr Gefolge[1]. Reni scheint er nur

[1] Um das Wenige, was den neapolitanischen Manieristen als Selbständiges gegeben werden kann, zu verstehen, studiere man die Bolonjeser des NM. und vergleiche sie mit ihren Neapler Nachbetern. Was Reni betrifft, so ist sein bestes Werk die Geburt Kristi im Kor von S. Martin (Rückwand), eine unvollendete Wiederholung des silbrigen Bildes der Sammlung Liechtenstein in Wien. Der hl. Filipp (Jerolimini, Kap. des hl. Filipp) ist eine Wiederholung des gleichen Bildes in S. Filipp zu Rom. Im NM. werden von jeher bewundert: der

durch die Vermittlung der Tochter des Horaz Gentileschi, der Schülerin Renis, Artemisia, die nach Neapel heiratete, kennen gelernt zu haben[1]). In Rom könnte er ihn nur anfangs 1622 gesehen haben: in Neapel war Reni nie.

Bei Künstlernaturen, die wie Stanzione nichts als geschickte Nachahmer von noch geschickteren Sammelmalern sind, eine künstlerische Entwicklung aufzusuchen und ihre eigenen Werke von denen der Werkstatt, Gefolgschaft und Nachahmer zu trennen, ist ein vergebliches Bemühen. Das einzige Zeichen für eine spätere Zeit seiner Tätigkeit ist der Zusatz des Rittertitels, und im übrigen entscheidet oft genug willkürlich die Güte des Werkes für den Meister oder für seine Werkstatt. Mehr als einmal mag diese dabei zu kurz, jener zu gut wegkommen.

Stanzione geht von Karavaggio nur vorsichtig aufnehmend, was ihm paßt, da er doch dessen Feuergeist nicht begreift, auch den Fußstapfen Riberas und seiner Schule nur im allgemeinen folgend, den eignen jederzeit von Erfolg gekrönten Weg: Lachende Engel, glänzende Frauengestalten, blauer Himmel liegen ihm ebenso, wie sie seinen Bestellern gefallen.

Wettlauf der Atalante und des Hippomenes (84030) und der langweilige Odisseus bei Nausikaa (84095). Der Odisseus eignet sich seinerseits wieder vortrefflich zum Vergleiche mit einem Bilde des Hannibal Caracci, Herakles am Scheidewege (84122), in dem man alle Bestandteile Renischer Kunst beisammen findet, zugleich aber einen Versuch kennen lernt, wie sich der vielseitige Bolonjese mit dem rätselhaften sog. Heraklestorso des Belvedere abfindet. Aus der gleichen Quelle kommt der große Flußgott (84113), während die rohe Lüsternheit der Zeit in das Gewand des beliebten Satirn gesteckt wird, der die Reize einer nur schwach schlafenden Nimfe aufdeckt (84043), wobei die Kunst Tizians, Giorgiones, Korreggios usw. zu Gevatter steht. Die Romantik des absterbenden Rittertums schildert Rinaldo und Armida (84141). Das Bildnis des Horaz Bassani (83899) zeigt seine Tüchtigkeit auch auf diesem Gebiete. Ein Bild, das als Zeichnung Berechtigung hätte, ist die Satire auf Michelangelo von Karavaggio (84129). Am ansprechendsten, wenn auch nur äußerlich bleibt diese Kunst auf dem Gebiete der religiösen Malerei. Bedeutend wirkt die schöne Beweinung (83984), mag sie auch aus lauter Erinnerungen an Tizian, Korreggio usw. zusammengesetzt sein. Erwähnt seien auch die hh. Familien 84119 und 84120. Neben Hannibal wirkt Ludwig Karacci nicht eben vorteilhaft mit seinem Sturz des Simon Mago (NM.), einem Bilde, das man unzählige Mal in Neapel wiederholt zu sehen meint.

1) Von Artemisia Gentileschi (geb. Pisa 1590, † London 1642) hat das NM. ein bezeichnendes Bild Judit und Holofernes von 1630 (84155), ein Gegenstand, der wie der enthauptete Johannes, blutige Martern und Metzeleien aller Art neben den kokett büßenden Magdalenen, den Afroditen usw. dem sadistischen Zuge der Zeit entspricht. Diese in feuriges Rot gekleidete Frau, die den nach vorn überhängenden Holofernes festhält, der auf weißem Laken sein Blut verspritzt und mit gräulich geöffnetem Munde seinen Schmerz hinausschreit, neben der Heldin in tiefem Blau (und dies Blau ist sehr schön), die den mit der Linken gepackten Kopf förmlich absäbelt, was beiden kein geringes Vergnügen zu bereiten scheint, dies Zusammenspiel grausiger Mordlust und wollüstiger Befriedigung ist hier mit einer aufdringlichen Widerwärtigkeit dargestellt, die selbst in Neapel nicht mehr übertroffen ist. Artemisia zeigte dem Freunde ihres Vaters, Sandrart, bei dessen (kurzem) Aufenthalte in Neapel ihre »mit schöner Kunst verfertigten Gemälde«, so einen David mit dem Haupte Goliats in Lebensgröße. Besonders hebt er ihre Bildnisse hervor und gibt uns auch ein Bild von ihr (Academia. 1683. S. 192).

Von seiner Tätigkeit als Bildnismaler, die von Neapler Schriftstellern erwähnt wird, können wir uns keine Vorstellung mehr machen. Als früher Freskenmaler erscheint er in der Kirche der Teresianer (S. Teresa degli Studi), wo er eine Kapelle (l. vom Hochaltar) ausmalte: die Fresken sind indes so schamlos hergerichtet, daß man, wie ein Neapler Schriftsteller sagt, »die Hand vors Gesicht halten müsse«. Andere Fresken im Ospedaletto, Geschichten des hl. Diego darstellend, wurden durch das Erdbeben von 1784 zerstört und durch die des A. Mozzillo und A. Mattei ersetzt. In Groß-St. Paul sind die Deckenbilder, obgleich stark übermalt, noch als eine ernste, bessere Arbeit der 1600 zu erkennen. Es sind drei große hohe Rechtecke und zwei kleinere breite am Anfang und am Ende mit Geschichten des Heiligen. Auf dem letzten steht in großen Buchstaben: EQUES MAXIMUS F. Hier ist trotz aller geräuschvollen Beweglichkeit und Getöse noch ein strafferes Zusammenhalten des Ganzen, eine farbige Einheitlichkeit und Überlegung vorhanden, die gar vorteilhaft von Fresken absticht, wie sie z. B. das Übertürbild des Cirillo in derselben Kirche zum Vergleiche an die Hand gibt. Es war überhaupt eine bedeutende malerische Leistung; denn um die drei großen Mittelbilder legen sich noch 16 kleinere herum, wo wir denn hie und da den gleichen Problemen begegnen, die schon Rafael gelöst hatte. So hat auf dem 2. rechts das herabgefallene Kind des Eutichus doppelte Beleuchtung: draußen scheint der Mond; die Leute stürzen mit Fackeln herein, was denn unmittelbar an Petri Befreiung im Vatikan erinnert. Ja, an was wird man nicht erinnert! Dalbono ruft ganz begeistert aus: »Bei diesem langen und mühseligen Werke vereinigte Massimo eine breitere Form der verschiedenen Schulen. Denn, während er sich einerseits den Karacci nähert, bedient er sich anderseits der Kraft des Falkone und der Flamen. Auch wird man an Rafaels Attila erinnert ... und der hl. Paul, der da in der Sarazenenschlacht vom Jahre 788 in der Luft fliegt, ist eine Gestalt, die vielleicht Tizian und Rafael nicht ablehnen würden.«

Seine Arbeiten in der Annunziata, eine Hochzeit zu Kana, ein Krist unter den Schriftgelehrten und eine Gottesmutter mit Heiligen sind untergegangen. In S. Pietro-a-Majella malte er den Titelheiligen, von dem man rühmt: »Es ist einfach, sauber und wahr; man würde unrecht tun, mehr zu verlangen, denn in der Farbe, dem Aufbau wie der Zusammenstimmung läßt es nichts zu wünschen übrig.«

In der Kirche von Kamaldoli wird ein Abendmal, in der des hl. Ferdinand der hl. Anton mit dem Kristkinde (der nicht zu finden ist) ihm gegeben. An der Stelle, wo auch Santafede tätig gewesen sein mag, in der Sapienza (l. Kap. r.) werden dem Massimo die Ölbilder der linken und rechten Wand (Gottesmutter als Selenretterin und hl. Anton v. Padua) sowie die Gewölbefresken mit der Vermälung (links) und dem Tempelgang Mariens (rechts) zugesprochen: Seine Hand ist aber schwer darin zu erkennen, am meisten noch in der Gottesmutter. Vgl. A. Vackaro. Von dem bedeutendsten Werke Massimos, der Kreuzabnahme in der Kartäuserkirche von S. Martin (Eingangswand über der Tür) werden Märchen erzählt. Der stille stolze Spanier Ribera, den man vor Neid berstend auf

die Nachwelt zu bringen sucht, habe den Mönchen geraten, das nachgedunkelte Bild mit Säure zu reinigen. Dadurch sei es verdorben. Es ist aber Massimos eigene Schuld. Er verwendete zu seinen tiefen Schatten, die er von Karacciolo entlehnte, mit Vorliebe ein Schwarz, das sich nicht hielt. So ist das schöne Werk leider unrettbar verdorben. Ob hier Massimo mit Ribera in die Schranken trat oder nicht: jedenfalls gelang ihm ein großer Wurf. Sein Werk ist bedeutend im Aufbau wie in der Farbe und dem Ausdruck der Gestalten. Krist liegt in kühner Verkürzung umgekehrt wie der Riberas und wird von fünf Gestalten umgeben, die sich mit der in ein wundervolles dunkles Blau gekleideten Muttergottes zu einer Piramide zusammenschließen. Der Akt kann sich zwar weder an Tiefe der Leuchtkraft noch an dem Ausdruck des völligen Zusammenbruches, wie ihn Ribera zu geben weiß, mit diesem messen: allein, es ist hier ein Ernst und ein künstlerisches Zusammenfassen aller Mittel vorhanden, wie wir sie bei Neapler Meistern nur selten finden.

S. Martin ist überhaupt eine Stätte, an der wir unsern Meister studieren können, wobei es freilich dahingestellt bleibe, was von dem ihm Zugeschriebenen sein Eigentum ist. In der 2. Kapelle rechts finden wir ein Altarblatt, die Gottesmutter mit dem hl. Hugo (links) und dem hl. Anselm (rechts). Es ist beschädigt und übermalt, aber noch wirkungsvoll in den Farben, weniger in der Mischung zweier Lichtarten, und verfehlt in der Zeichnung, die den Heiligen links viel größer erscheinen läßt als den im Vordergrunde befindlichen rechts. Auch bei dem Bilde der 3. Kapelle rechts (Halbmondfeld l.), das darstellt, wie man dem Herodes das Haupt des Täufers bringt, ist die Zeichnung mangelhaft, während der Ernst, die Ruhe, der gute Aufbau und die vortrefflichen satten Farben, wie z. B. das Blau des sitzenden Knaben rechts neben dem Manne mit dem schönen gelben Mantel sehr ansprechen. Nicht minder gut ist die Enthauptung Johannes. Der Vorgang wird geschickt in die Mitte des übereck gestellten Kerkers gerückt. Durch ein Fenster rechts fällt fahles Licht. Die Raumtiefe ist ganz erreicht. Mit den raumfüllenden Personen finden wir uns ab, weniger mit der gezwungenen Bewegung des Henkers, der von rechts nach links vor dem Körper weg schlägt. Die Deckenfresken sind ganz verfehlt bis auf die Zwickeltugenden, die allein dem Massimo gehören dürften. Bedeutend sind dagegen die Kuppelfresken der 2. Kapelle links. Das Altarblatt und die beiden Wandbilder dieser Kapelle wirken dagegen ermüdend, was z. T. die Schuld der Darstellung selbst ist, denn da es sich um die Geschichten des hl. Bruno und des Kartäuserordens handelt, so stört das viele Weiß der übrigens gut gemalten Ordensmäntel. Auch mit der Zeichnung hapert es. So schön farbig der Ritter rechts ist, der den Mantel des hl. Bruno küßt, so wenig gelungen ist die Bewegung des Herbeieilenden und des Pferdes im Hintergrunde. Von den vier großen Bildern im Kor malte Massimo die Vorbereitung zum Osterfest, wobei er sich denn ganz an die Venezianer, vornehmlich Tintoretto hält. Aber der Vorwurf geht über seine Kraft und mit der Größe des Formates vergrößern sich auch die Fehler, die in dem mangelhaften Ver-

hältnis des Baulichen zu den Figuren und unter sich liegen[1]). Von der Predigt des Täufers über der Tür des Kapitelsaals (r. vom Kor) ist nichts zu sagen: der Täufer tritt heftig und teatralisch auf und das Verhältnis der Figuren zu einander ist wie gewöhnlich mangelhaft. Auch im Durchgange zur Schatzkapelle ist er gut vertreten mit hübschen, z. T. einfarbigen Fresken an der kleinen zierlich geteilten Decke (Abb. 97). Mit dem Römer Viviano Kodazzi verfertigte er den Balkon des Pilatus über der Ausgangstür der Sakristei, um die sich das Bild regenbogenförmig herumzieht. Es gilt als ein Wunder der Raumkomposizion. Zu den Seiten führt die von Kodazzi konstruierte Treppe herauf. Stanzioni malte die schönen farbigen Figuren der Krieger links, der Maria rechts und den Heiland oben.

Als Architektur- und Prospektmaler machte sich Viviano Kodazzi (nicht Codagora, wie ihn De D. usw. nennen) einen Namen und pflegte oft von den Figurenmalern für das Bauliche verwendet zu werden (s. Micko Spadaro). Sein Geburtsort ist unbekannt, sein Testament datiert von Rom im Jahre 1672, wo er zwei Töchter und vier Söhne von seiner Frau Kandida Miranda zurückließ. Sie überlebte ihn bis 1695 und sah noch den Rechtsstreit erledigt, den Viviano mit den Kartäusern von S. Martin hatte anstrengen müssen, um zu seinem Rechte zu kommen. Von 1637 an dort beschäftigt (Kapitelsaal) hatte er im Jahre 1644 für 800 Dukaten drei Prospekte zu malen übernommen: zwei davon sieht man noch in der Sakristei (Eingangstürwand neben der Kreuzigung des Josef Cesari, und gegenüber den oben erwähnten Treppenbau des Pilatus auf dem Bilde Stanzionis), während der dritte im Halbmondfelde des Kors der Kirche nicht ausgeführt, sondern von Lanfrankos Kreuzigung ersetzt wurde. Außerdem vollendete er, ohne einen besonderen Vertrag gemacht zu haben, einen Prospekt im sog. Silbersaale (Schatzkapelle l. von der Sakristei) und begann in einem Bilde eine »Opferung«. Während der Unruhen des Masaniello 1647 unterbrach Viviano die Arbeit und ging in seine Heimat nach Rom zurück, nach Angabe der Kartäuser aus eigenem Antriebe, nach der Vivianos von diesen veranlaßt.

Von anderen Werken Stanziones außerhalb des NM. seien noch die folgenden erwähnt. Weniger kräftig als die Fresken in Groß-S. Paul sind die von der Neuen Marienkirche (Kap. des hl. Jakob-von-der-Mark), die Geschichten des Heiligen darstellend. Die sanfte Natur dieses Mannes geht auch in die Darstellung über. Am meisten sagt die Verklärung zu, und am besten gelungen ist der schlecht sichtbare Bittgang zum Löschen eines Vesuvausbruches, bei dem viele Bildnisse und der Meister selbst als Träger einer der Baldachinstangen zu sehen sind. In S. Lorenz (3. Kap. r.) ist die Rosenkranzjungfrau mit dem hl. Franz, dem hl. Dominik usw. mehr von der Hand des Meisters als die Kuppelfresken, die deutlich eine fremde Hand zeigen: man spricht von seinem Schüler De Simone oder

1) Das Abendmal der »Erben des Veronese« ist weder von Veronese noch auch nur von seiner Schule, sondern nur eine geschickte Nachahmung seiner Art, vielleicht aus der Fabrik des Jordano. Die schwärzlichen Schatten und die ganze Schwere weisen es einem Karaccioschüler zu.

Marulli. Das Altarbild hat die oft wiederholten Bildnisse der sog. drei Grazien von Neapel, den schönen Nichten Massimos Katerina, Anna und Speranza Do. Am bekanntesten wurde Anna, die selbst Malerin sich Annella de Rosa nannte und einen Schüler Massimos Augustin Beltrano heiratete. Der Tip ihrer eben nicht sehr eindrucksvollen Gesichter wiederholt sich in der Tat auf den Bildern der ganzen Schule, was aber weniger auf die drei Grazien als auf die Übung der Schule zurückzuführen ist. In der Jesuitenkirche (2. Kap. r.) befindet sich auf dem Altar eine Heimsuchung, auf der das schöne Antlitz der Maria das Bildnis Annellas sein soll, eben weil es in der Kinn- und Nasenlinie mit den Frauenköpfen Massimos übereinstimme. Es ist aber auch hier nur der gewöhnliche Schönheitstip vorhanden, der zum Bestandteil dieser Schulen gehört, und Dalbonos Einwurf, Massimo habe Annella nach seiner Verheiratung mit einer eifersüchtigen Frau nicht mehr malen dürfen, leerer Künstlerklatsch. Das von dem Vorsitzer des hl. Rates, dem Regenten Merlini in Auftrag gegebene Bild scheint von Massimo nicht vollendet worden zu sein. Es zeigt sehr deutlich die Riberaschule. Dasselbe goldige Rot des Himmels oben mit Engeln, die schwarzumränderten dunkeln Augen, das schöne Braungelb der Elisabet, das Blau-Rot Mariens, deren echter Riberakopf, der kleine sich umwendende Krist: das ist alles Ribera und nicht Massimo, und der gleiche Schüler malte wohl auch den jungen Heiland unter den Schriftgelehrten in der Sakristei[1]). Die Korfresken der Jesuitenkirche, die ein Marienleben darstellen, sind übermalt und wegen ihrer Höhe schlecht zu beurteilen. Ansprechend erscheint die Geburt Mariens. Der Tod der Jungfrau wird jetzt durch die Gestalt des sterbenden Josef vermehrt, den man demütig am Boden unterbringt. (Vgl. den Tod Josefs im Ospedaletto, den man fälschlich für einen Lazarus oder einen vom Heiland geheilten Lahmen erklärt).

Mehr noch als im vorausgehenden Jahrhundert wird in den 1600 der Marienkult gepflegt und ihre Krönung mit dem denkbar größten Apparat ins Bild gesetzt. Auf Santafedes Darstellung beruhen die beiden Arbeiten Massimos, die diesen Vorwurf zeigen, ein Altarblatt in S. Giovaniello (S. Giovanni-delle-Monache, Querschiff) und ein Deckenbild in S. Maria Regina Coeli (Geburt, Verkündigung und Krönung)[2]): in ihrer Art vollendete Muster der Auffassung dieser äußerlichen Zeit.

Im NM. ist die Lukrezia (84349) ein gutes Beispiel seiner Kunst. Denn obwohl Massimo im allgemeinen die sadistischen Darstellungen seiner Zeit nicht liebt, so war er doch viel zu sehr Allerweltsmaler, als daß er sich nicht auch im Blutrünstigen sollte versucht haben. Und mit Erfolg. Ein üppiges Weib mit entblößtem neapolitanisch vollen Busen und schwarzem Haar sitzt in teatralischer Haltung bereit, sich für eine Tugend zu erstechen, an die wir nicht glauben. Dabei sind

---

1) Dalbono nennt ihn Pozzuolano (Lionardo di Pozzuoli?): von beiden wissen wir nichts Näheres.

2) Die Decke wird zwischen 1634 und 1659 auf Kosten der drei Äbtissinnen Konstanze, Agate Gambacorta und Felizia Viktoria Orefice Sanseverino barockisiert, so daß hier eine Spätarbeit Massimos vorliegen muß.

Beine und Arme neapolitanisch bewegt. Gut gemalt ist die Gewandung. Das Fleisch hat etwas von dem goldenen Tone Riberas, ist aber glatter und weit weniger modelliert. Das Licht wird auf den nackten Busen vereinigt, auch hier der Mode folgend, wie sie über Karavaggio hinaus Ribera und seine Nachfolger entwickeln. Den Anhängern des sanften Stanzione ist dies Werk, das zu den besten seiner Arbeiten gehört, zu heroisch, zu breitwürfig, zu studiert akademisch, — seltsame Vorwürfe bei einem so in der Sammelkunst befangenen Meister wie Stanzione! Das Bild kam aus der Kirche des Divino Amore, wo es zwischen 1638 und 1658 entstand. Das ebenfalls dem Massimo gegebene Bild der hl. Rosa von Lima (84076) stellt eine sitzende Frau mit einer silbernen Schüssel dar, die mit Rosen gefüllt ist und in der ein pausbackiger Engel spielt. Es ist höchstens Werkstattarbeit und könnte dem Niklas de Simone gehören. In den Einzelfiguren glücklich, wenn auch nicht frei von Zeichenfehlern (so beim knienden Hirten r.) und mangelhaft in dem verzettelten Aufbau erscheint die Anbetung (84369). Die hart nebeneinander stehenden Farben und die breit ausfüllende Verwendung der Gewänder deuten auf eine Jugendarbeit. Die hl. Agate (84427) schließt sich den riberisierenden Arbeiten Stanziones an, namentlich erinnern an ihn das verschieden getönte Weiß des Tuches, der Blutstropfen darauf, die ziegelroten Lippen. Aber wie viel weniger ernst ist das alles gemalt: was sind das für Hände gegenüber den Wunderwerken des Spaniers; ist doch hier die Plastik durch den dicken Auftrag der Farbe ersetzt. Der kraftlosere hl. Bruno (84341) wirkt durch die vornehme Einfachheit der Haltung, den großen weißen Mantel, den silbrigen Ton, ist aber schlecht erhalten. Die Taufe Kristi (N.?) befand sich einst in der Kartäuserkirche von St. Martin, wo sie (3. Kap. r.) durch die Taufe des Maratta ersetzt wurde[1]).

Im Komohause befinden sich zwei kleine Bilder, ein Tod Mariens (N. 1449) und eine Anbetung der hl. drei Könige (N. 1457), die durch ihr gutes Zusammenspiel der leuchtenden Farben und den überlegten Aufbau ansprechen. — Eine nicht unüble Gottesmutter, gez. MX. mit stehendem Kinde, das ernst auf das Kreuz weist, befindet sich in der Sammlung Tesorone.

Stanzione war kein großer, aber ein ehrlicher und fleißiger Künstler; sein Ideal das aller Übergangszeiten: die Vereinigung des Schönen in der Idee mit dem in der Natur, wobei letztere eine Nebenrolle zu spielen pflegt. Sein Standpunkt gegenüber den malerischen Eroberungen der Karavaggio-Riberaschule gleicht dem auf ein Haar, den wir auch im Kampfe der Gegenwart die besseren Alten einnehmen sehen: ›Ich schaue, sagte er, Hütten, Hühnerhöfe, Pferdeställe und wahr oder, besser gesagt, unverkennbar gezeichnete Lumpen mit Vergnügen an. Stand aber dabei der Künstler auf der Höhe der Wirklichkeit, so meine ich, der Mist müsse hinter mir stinken. Und bleibt er hinter der Wahrheit zurück, so ziehe ich es vor, mich am Anblick reinlicher und schöner Dinge zu ergötzen, die sich mir darbieten‹ -

1) Eine von Dalbono erwähnte Gottesmutter des NM. habe ich nicht gefunden.

eine Ansicht, die den um neue Farbenprobleme sich mühenden Vorkämpfern gewöhnlich entgegengehalten wird. Er malt daher nie »Ziegen, Kühe, Architekturen, Stillleben«. Seinen ersten Lehrer Santafede findet man wieder in der Wahl seiner Vorwürfe, die stets auf das schöne Ideal gehen, wenn die Mode nicht gerade etwas anderes verlangt, wie die brünstige und blutige Frömmigkeit der Magdalenen, Judit, Lukrezien usw. Von Karacciolo nimmt er die schwarzen Schatten, die den Bildern zwar Kraft und Tiefe geben, sie aber auch frühzeitigem Nachdunkeln oder gar wie die Kreuzabnahme gänzlichem Verderben aussetzen. Sein eigentliches Vorbild war aber Guido Reni und dessen Schule, so daß man ihn auch wohl den Guido Neapels genannt hat, — mit demselben Rechte, wie man Peter Novelli den Rafael Siziliens, Lesueur den Frankreichs, Mengs den deutschen Rafael nennt. Stanzione blieb in allen den Dingen hinter Reni zurück, in denen er ihm nachahmen wollte. Seine Farbe ist gröber, seine Ausführung unfeiner, seine Zeichnung mangelhafter, seine Schatten härter und schwärzer, seine Erfindung ärmer. Umsonst sucht er die leidenschaftliche und aufdringliche Lebhaftigkeit des Neapolitaners, die Wärme, ja Glut der Farben, die ihn umgibt, die tiefen unfeinen, aber plastisch wirkenden Schatten des Karacciolo mit der kühl berechneten, zeichnerischen und malerischen Absichtlichkeit des Bolonjesen zu vereinen. Aber gerade dort, wo dies am wenigsten gelingt, ist er uns am liebsten, weil er das Wenige seiner Eigenart deutlich durchblicken läßt. Sein Fleisch ist wärmer als das Guidos, die Falten sind plastischer, die Farben lebhafter. In der Zeichnung ist ihm der Bolonjeser um ein Bedeutendes voraus: er ist immer korrekt; aber Massimo bei aller Fehlerhaftigkeit nicht selten wahrer und lebendiger. Alles dies gilt zunächst von den Tafelbildern. In der Freskenmalerei folgte Massimo weder Karacciolo noch Reni, dessen Aurora (1609) er von Rom aus wird gekannt haben, sondern dem Tintorettisten Belisar Korenzio, dessen hellfarbiger Freskenstil das Neapel jener Tage vollständig beherrscht. Die Heiterkeit eines schönen, nicht allzu tiefen Ideals in gefälliger Form darzustellen, das ist das Ziel Stanzionis, das er in einem langen Leben ehrlicher Arbeit auch erreicht hat. Das Streben nach »Grazie« bezeichnet die Höhe wie die Tiefe, den ganzen Umfang seines Lebenswerkes. Er malt daher auch nichts Gelehrtes, meidet die Allegorie, haßt das Obszöne, ist aber zugleich Modemaler genug, um jedem der ihm auf dem Wege begegnenden Meister diesen Vorwurf oder jene Manier abzusehen und sich darin zu versuchen, so gut es eben ging. Es mag ihm zum Ruhme nachgesagt werden, daß er dabei niemals zum gewöhnlichen Macher herabsank, wie es Jordano und seine Nachfolger nach ihm taten[1]).

---

1) Dalbano schreibt Stanzioni noch folgende Werke zu, die man meist nicht mehr findet:

1. eine hl. Familie mit der hl. Anna, die dem Kinde das Kreuz und eine Blume zeigt, flüchtig, im Hause De Horatiis;
2. einen bedeutenden Krist, der in seiner Hand einen Nagel vom Kreuze hält, ebendort;
3. einen hl. Bruno, die Regel austeilend, bei den Markgrafen Capelli;

XLII

Bei der sehr umfangreichen Tätigkeit Stanziones ist ohne weiteres zu vermuten, daß er eine große Werkstatt gehabt haben muß. Die Zahl seiner Schüler und Gehilfen ist denn auch sehr groß; es ist aber weder möglich noch nötig, jedem von ihnen nachzugehen und seine Arbeiten nachzuweisen. Im allgemeinen findet man an den Hauptstätten seines Wirkens, die wir kennen lernten, auch Schulwerke, und wer sich mit dem Stile des Meisters vertraut gemacht hat, wird sie unschwer in den Kirchen Neapels herausfinden.

Von den häufig wiederkehrenden Namen nennen wir Franz di Rosa, den Onkel und Schüler Stanziones, der gewöhnlich Pacecco genannt wird, seine Nichte Anella de Rosa nennt, und Karl de Rosa, der mit den Neapler de Rosa nicht verwandt ist und aus Aquila stammt. Ferner Anellas Gatte Augustin Beltrano, den Abt Franz Guarino von Solofra, Bernhard Kavallino, Josef Marullo, Karl Finoglia, Muzio del Rossi, Anton de Bellis, Leonhard von Pozzuoli, Fulko von Messina, Franz Anton Altobello, Hiazint di Populi, Josef Beltrano, den Bruder Augustins, Karl Sellitto, Santillo Sandini, den Dilettanten Franz Gaetano, Johann-Baptist Spinelli, Josef Piscopo, Niklas de Simone u. A. m.

Von diesen waren in S. Lorenz Finoglia, Marullo und Beltrano, in der Neuen Marienkirche Sandini, Marullo, Hiazint Populi, in der Paulskirche Marullo, in S. Teresa Marullo, Guarino und Beltrano, in der Kartause von S. Martin Pacecco, Finoglia, in der Johanneskirche-der-Nonnen Kavallino, in der Marienkirche-der-Engel Beltrano, in Montoliveto Malinkoniko und Sellitto um ihn tätig.

---

4. eine Gottesmutter mit Kind im Hause Guevara;
5. eine andere im Hause Castelcicala;
6. eine Magdalena (eine Magdalena befand sich 1857 in der Sammlung Scilla, ebendort auch eine Herodias mit dem Haupte des Täufers und ein Abendmal);
7. eine Skizze zu Lot und seine Töchter, das sich in Rom (Haus Emili) befindet;
8. einen Tod des Adonis — alle drei im Besitze des Dalbono;
9. die Halbfigur eines hl. Blutzeugen mit dem Dolch im Halse;
10. einen Tod Mariens;
11. eine Auffindung des Moses, die man irrtümlich auch dem Pacecco gab (jetzt im NM.) — im Besitze der Gebrüder Leone zu Portici;
12. einen Ganimed vom Adler geraubt;
13. einen halbnackten Lot;
14. eine Magdalena;
15. eine Bischofsweihe des hl. Ignaz, im K. Schloß (Saal XV): »die kleinen Köpfe, schönen Gliedmaßen, richtigen Falten weisen auf Massimo«;
16. Ebendort (Saal II, r. Wand) ein Lot und Töchter, das einzige für untüchtig erachtete Werk Massimos. Das harte Bild ist ganz im Fahrwasser Guido Renis, wärmer in der Farbe, aber unausgeglichen. Sehr unschön legt die eine Tochter ihr nacktes Bein über das rechte Knie des Alten — eine Auffassung, die mit Massimos Sinn für Schönheit nicht vereinbar ist. Das Bild darf daher dem Pacecco di Rosa zugesprochen werden.

Nur wenige von ihnen gelangen zu selbständiger Bedeutung.

Der mit Massimo ziemlich gleichaltrige Pacecco (oder Pacicco) de Rosa (geboren angeblich um 1580, gestorben angeblich 1654) zeichnet sich vor Massimo durch größere Flüssigkeit der Farbe und durchsichtige helle Schatten aus, steht ihm aber, namentlich in größeren Werken, in jeder Beziehung nach. Man nahm seine lichte Schattengebung der kräftigeren und beliebteren des Meisters gegenüber anfänglich für Schwäche, lernte sie aber, da sie sich besser hielt als Massimos schwarzschattigen Bilder, später wohl schätzen. Um ihn kennen zu lernen, ist für die kleineren Werke, in denen er genießbarer ist als in den anspruchsvolleren der Kirchenbilder, das NM. zuständig. Der hl. Josef mit Kind (84397) ist eins seiner besten Werke und befriedigt durch den Kinderakt wie durch die schöne Farbengebung, bei der Riberas Vorbild unverkennbar ist: Das Schwarzbraun des Rockes Josefs, neben dem stumpfen Rotbraun des Tischtuches heben das Fleisch vortrefflich heraus. Von dem Vorwurf selbst: das göttliche Kind umarmt den Alten mit dem geöffneten zahnlosen Munde, sieht man dabei ganz ab. Wie tief man bereits in die Volkskunst der Holländer hineingeraten ist, zeigt das Brustbild der jungen Frau, die sich die Haare flicht (84368). Sie hat den Mund zum Singen geöffnet und die Nase so hoch, daß man in die Löcher schaut. Auf rotem Hintergrunde steht gut das goldbraune Kleid und das schöne hellbraune Haar. Die Hände, die den letzten Zipfel der Flechte erledigen, sind auffallend gewöhnlich, das Gesicht fleischig. Von meist glatter Mache im Renistil sind die kleinen Rundbilder, die gelegentlich durch ein feines Farbenspiel von Blau mit Altgold und Grauviolett erfreuen: eine Verleugnung Petris (84357), ein hl. Hieronimus (84399), bei dem Korreggio Pate gestanden, eine Gottesmutter von ansprechender Lieblichkeit des Ausdrucks und großer Bestimmtheit und Sicherheit der Ausführung (84395, Abb. 103), ein sterbender hl. Alexius (84425) und ein den Dudelsack blasender Hirte ganz im kleinen holländischen Stile der späteren Zeit. Den anspruchsvolleren, aber versagenden Künstler der Kirchenbilder (von denen De Dominici eine ganze Reihe anführt, die ihm sicherlich nicht gehören), lernen wir am besten in S. Marien-der-Gesundheit (Sanità, 4. Altar l., 2. l. vom Hochaltar) kennen, wo das Altarbild mit seinem Namen gezeichnet ist: PACICCO DE ROSA F. 1652. Dem hl. Tomas von Aquino, der in seinem Studierzimmer in die Knie gesunken mit weit geöffnetem Munde laut zur Hostie schreit, die oben links über einem Haufen von Engelsköpfen erscheint, wird von zwei breitspurigen Engeln der Keuschheitsstrick umgelegt, wobei den Schwachen ein dritter Himmelsbote von hinten stützt. In einer Türöffnung links läuft erschreckt die Versuchung in Gestalt eines Weibes davon. Es ist ein durch die Simbolisterei inhaltlich, den schmutzig gelbbraunen Ton malerisch unangenehmes Werk. Nicht anmutender ist die Taufe der hl. Kandida, die aus S. Peter-ad-Aram, wo das Haupt dieser ersten vom hl. Peter getauften Kristin aufbewahrt wird, ins NM. gekommen ist (84422). Auf lichtem Himmel tummeln sich die immer zahlreicher werdenden Engel. Im Vordergrunde wird die Heilige von einem riesenhaften S. Peter, der einen

Rock in heftigstem Blau mit hochgoldgelbem Mantel trägt, getauft, indem er in breiter Bewegung eine Schale Wasser über sie ausgießt. Alles übrige ist leeres Beiwerk. Das auch dem Pacecco gegebene feine Bild der Jakob und Rahel dürfte mehr auf Guarino weisen (s. dort), und die Gemälde in der hl. Terese gehören dem Marulli, wenngleich zuzugeben ist, daß eine klare Scheidung dieser in allen Tönen und den verschiedensten Graden der Vollkommenheit schillernden Schule nicht leicht ist[1]).

Ein begabter Schüler Stanzionis war Bernhard Kavallini, von dessen Werken nur wenig erhalten ist. Über sein Leben wissen wir nichts. Die Angaben darüber stammen von De Dominici. Er scheint früh gestorben zu sein und zeigt seine Selbständigkeit darin, daß er bald von Rafael und Stanzione frei seine eigenen Wege geht, freilich nicht ohne auf die Nachahmung Poussins zu verfallen. Diesen soll er mit neapolitanischer Geschicklichkeit so gut haben nachmachen können, daß man behauptet, seine Werke gingen meist unter dem Namen des Franzosen. Er zieht kleine Figuren (in Drittelgröße, sog. Terzinen) vor. Im NN. kann man ihn durch eine hl. Zäzilie kennen lernen (84421)[2]), eine glänzende malerische Farbenskizze von schönem Dreiklang in Altgoldbraun, Blau und Violettgrau mit weichem von links gleitenden Lichte. »Der Aufbau ist ganz schlicht, aber wohl berechnet, halb eingegeben, halb gewollt, zurückhaltend in der Farbe und vortrefflich in der Zeichnung, angefangen vom Gesichte des kleinen Kopfes bis zu den perspektivisch angeordneten Instrumenten. Hier ist weder ausschließlich Massimo, noch Vackaro, noch Poussin, noch (im Faltenwurf) Rafael, sondern alles dies zu einem Stile verarbeitet, chemisch gemischt, wie aus Salpeter und anderen Bestandteilen das Pulver entsteht . . .« (Dalbono). Auf dem hl. Sebastian (84381) mit den beiden Frauen, die ihm fromm die Pfeile herausziehen, ist der Akt ganz überliefert und nur die Landschaft mit dem starken Baumschlag durch feine malerische Stimmung bemerkenswert. Den Zoll an den Sadismus der Zeit entrichtete er mit seinem größten Werke, einer Judit mit dem blutenden Haupte des Holofernes (ohne Nr.). Die Wirkung des Abschlachtens ist durch die Kleinheit der Gestalten herabgemindert, das Dunkel herum wohltuend, da es uns den Anblick des abgehackten Halses erspart. Die Haltung Judits ist ungeschickt. Dem Bilde nahestehend sind das Bakanal (84535) und die Auffindung Moses (o. Nr.), beide mit Architekturlandschaft. (Das letztgenannte Bild dürfte mit Nr. 11 der von

---

1) Dalbono führt noch an: einen hl. Michael in S. Martino-a-Toledo (? a Montekalvario). Er sei steif und unangenehm und daher bis auf die Engelsschar, die Massimo nachahme, eher dem Marulli zu geben. Ferner einen Bischof mit Engeln in S. Martin. Wenn hiermit der hl. Martin (4. Kap. r.) gemeint ist, so sieht das schwarzschattige unangenehme Bild bis auf die besseren dickköpfigen Engel eher nach Karacciolo aus. In der Nunziatella auf dem Pizzofalkone (1. Kap. r.) gibt Dalbono die Kreuzabnahme dem Pacecco; man kann aber bei den drei Bildern nicht mehr als »Stanzionischule« erklären. Endlich soll sich ein Bild P.s. im Hause De Horatiis befinden, ferner ein betlemitischer Kindermord, von dem Dalbono rühmt, er vereinige Reni und Rubens, im Hause Statella. Rubens malte sein Münchener Bild um 1635; der es verbreitende Stich des Pontius ist vom Jahre 1643.

2) Aus der Sakristei des Ospedaletto? (Giannone)

Dalbono dem Stanzioni gegebenen gleich sein, s. oben.) Außer diesen Werken finden wir noch folgende erwähnt: Die im Gange rechts zum Kloster vom Heiligen Geist (in dieser Kirche liegt Stanzioni begraben) befindliche Empfängnis Mariens inmitten der Jünger, die man dem Kavallini gibt, erinnert mit den harten und lebhaften Farben, dem rein konvenzionellen Aufbau usw. an einen Schüler des Mark von Siena. Maria öffnet den Schoß der in goldener Wolke wie Jupiter auf Danae herabschwebenden Taube. Eine Dreifaltigkeit in der Kapelle der Erzbruderschaft vom Heiligen Geist ist mir unbekannt geblieben. In der Sammlung Scilla befanden sich zwei kleine Bilder, ein hl. Lorenz und ein hl. Stefan (37 : 25 cm). Giannone sagt, im Hause des Josef Valletta sei ein Tobias mit dem Engel, der den Vater sehend mache[1]). Das Gegenstück dazu bilde ein Jakob und Rahel im Hause des Markgrafen von ?, bei dem sich auch eine etwa 1,25 m hohe Judit (die oben erwähnte?) befinde. Im Hause der Herren Caputi in S. Lucia-al-Monte befänden sich zwei Tafeln von 75 bis 100 cm, auf denen man Erminias Ankunft bei der Hütte des Hirten sehe, sowie eine Europa »von sehr viel Fleiß und Farbenfrische«. —

Großartiger als Kavallino, ihm aber malerisch nachstehend ist Finoglia, von dessen Werken ebenfalls nur wenig erhalten ist. Sie sind anderseits so karakteristisch, daß sie sich deutlich aus der Masse der Zeitwerke herausheben.

Paul Dominik Finoglia soll aus Orte stammen und nach Giannone zuerst bei Karacciolo, dann bei Massimo gelernt haben. Im Kapitelsaal von S. Martin ist er 1626, in St. Lorenz nach 1628 tätig. Ob er in Neapel 1656 an der Pest oder jung vielleicht in der Heimat starb, ist dunkel. In S. Martin malte er die vortrefflichen Fresken der 4. Kapelle rechts, die uns durch ihre außerordentliche Farbenkraft, lebendige Zeichnung und den sehr wirksamen Aufbau überraschen. Mit Leichtigkeit erledigt er kühne Verkürzungen und perspektivische Kunststücke. Von großem Wurfe, frisch in der Farbe und sehr wirkungsvoll ist die Überführung der Leiche der hl. Marta im Halbmondfelde der linken Wand (Abb. 104). Von 1626 ab ist er bei der Ausmalung des Kapitelsaales (r. vom Kor) beschäftigt; hier ahmt er mit den tieffarbigen Kartäuserfiguren der zehn Halbmondfelder den Ribera der Kirche nach, namentlich in dem warmen Weiß der Mäntel mit tiefen Schatten, erreicht ihn aber nicht an Ernst und Größe des Inhaltes. Die 2. Kapelle links in der Lorenzerkirche, die in den Jahren 1628—34 für die Buonajuti hergerichtet wurde, ist die Empfängnis von der Hand des Paolo Finolio oder Finoglia. Endlich findet sich von seiner feinen und großgedachten Art auch ein Beispiel im NM. in dem schlecht gehängten Bilde des hl. Bruno, der von der Jungfrau die Ordensregel empfängt (84387). Auch hier sehen wir die strenge Einfachheit Riberas: unten in

---

1) Ein Bild mit diesem Vorwurf befindet sich in der Sammlung Tesorone und wird dort auf Grund des starken Helldunkels, der Ähnlichkeit einiger Figuren, Härte der Zeichnung usw. dem Heinrich von Flandern (Errico Fiammingo) gegeben. Es ist sicherlich mehr riberisch als stanzionisch; allein die Schülerschaft des Kavallini als Massimogehilfe ist nichts weniger als gewiß.

schöner weißer Kutte der kniende Heilige, oben links Maria mit Kind, in den Wolken wenige Engel, sonst nichts. Wie dankbar ist man nicht für eine solche weise Beschränkung, die freilich unsern jungen Künstler viel näher an Ribera als an Karacciolo und Stanzioni rückt (vgl. Riberas hl. Bruno NM. 84396). Die letzte verbürgte Nachricht über ihn stammt vom 27. November 1632, an welchem Tage S.r Paulo fin'oglio den Giacomo Russo, Sohn des Ambrosius und der Klara Karacciolo, über die Taufe hielt. —

Der Abt Franz Guarino wurde 1611 in Solofra, der Heimat der Herzöge von Gravina, die sich seiner angenommen zu haben scheinen, geboren. Er lernte bei Massimo, ist aber bald in seiner Heimat tätig, wo er die Kirche der hl. Agata und die des Fegfeuers mit Fresken und Altarbildern versieht. Dort soll er, 31 Jahre alt, 1651 durch Versehen vergiftet worden sein. Die für Gravina gemalten Bilder kamen z. T. ins Haus Orsina nach Neapel. Im NM. wird ihm eine harte und steife hl. Zäzilie (84338) gegeben, die ihm schwerlich gehört, wenigstens steht sie tief unter der Susanna mit den Alten, die einen warmen und guten Akt bietet. Vielleicht gehört ihm das von anderen dem Pacecco gegebene Bild Jakob und Rahel, auf dem besonders die jugendilche Gestalt recht ansprechend, der warme Goldton befriedigend ist. Auffallend erscheint der Unterschied zwischen der rechten und der linken Hälfte, die unter der ersteren steht. Ein Altarbild von ihm befindet sich in S. Marien-der-Engel (?). —

Eng schließen sich an Massimo an, so daß sie kaum mehr als selbständig gelten können, Anna di Rosa und ihr Gatte Augustin Beltrano. Anna war die zweite Tochter des Tomas di Rosa, Bruders Paceccos, und der Katarina di Mauro und wurde unter dem Namen Diana am 20. Mai 1602 getauft. Sie heißt auch Anella, Dianella und scheint mit ihren Schwestern Lukrezia (23. I. 1600) und Maria Grazia (30. IV. 1605) in Künstlerkreisen beliebt und vielfach als Modell benutzt worden zu sein (»Die drei Grazien von Neapel«). Grazia heiratet am 3. Mai 1626 den Massimoschüler Johann Dò, den Meister der Geburt Kristi in der Jesus- und Marienkirche (Seitenkapelle), wobei Johann-Baptist Karacciolo und Josef von Ribera Trauzeugen sind, Diana, wie es scheint, erst Mitte der Dreißiger den Massimoschüler Augustin Beltrano: sie taufen am 2. März 1631 eine Tochter Kristine-Lukrezia, am 6. Oktober 1633 einen Sohn Hianzint-Dominik, am 21. Dezember 1638 den Sohn Niklas-Dominik mit Giovanni di Franco (Lanfranko) als Taufzeugen, am 16. Juli 1640 die Tochter Agnes-Klara. Daß Anella von ihrem Gatten aus Eifersucht auf Massimo erstochen sei, ist eine jener Künstlergeschichten, die allein auf De Dominici beruhen.

Anella malte die Kuppel der Pietà de' Turchini aus: da aber das Dach dieser Kirche infolge der Explosion des Pulverlagers bei der Neuen Burg in die Luft flog (1638), so können wir uns von ihrer Kunst keine Vorstellung mehr machen. Der Schutzengel (5. Kap. 1.) in derselben Kirche ist ein schwaches Machwerk und wird auch dem Marulli gegeben.

Augustin Beltrano treffen wir in den vollständig verdorbenen Kuppelfresken von S. Maria Donna Regina an; ferner in der Marienkirche-der-Gesundheit, wo er (2. Kap. r.) das Bild des hl. Peter-den-Blutzeugen verfertigte, das weichlich und kraftlos in Farbe und Zeichnung mit seinen zusammengesuchten Figuren und dem haltlosen Aufbau einen kümmerlichen Eindruck macht. Wenig besser und ihm kaum gehörend ist die Gottesmutter zwischen zwei Heiligen in S. Maria-des-Sterns (letzte Kap. r.). Ein gezeichnetes Bild mit der Jahreszahl 1649, das die Himmelfahrt Mariens darstellt, befindet sich ziemlich mitgenommen im Verwaltungssaal des Inkurabili.

Als das Hauptwerk der beiden Gatten gilt der hl. Blasius zwischen zwei Heiligen (1. Altar l.). Das stark nachgedunkelte und kaum erkennbare Werk erscheint wertlos, wenn es auch von Chiarini (1860) gepriesen wird[1]. —

Die Familie der Rosa, aus der Pacecco und Salvator stammen, kommt wahrscheinlich aus Apulien; ihr gehört indes Karl di Rosa, der ebenfalls bei Massimo lernt, nicht an. Er stammt aus Aquila, lebt und wirkt aber in Bitonto, wo er auch starb. In Neapel malt er von 1638 bis 1641 in der Sapienza, wo er an den dort befindlichen Bildern der Massimoschule beteiligt ist. Das beste befindet sich an der Eingangswand links und stellt eine Versuchung Kristi dar. Es sind nur zwei Figuren: rechts der Krist mit schönem energischem Kopfe, dunklem Haar, hellrotem Mantel, schieferblauem Überwurf, der, kraftvoll schreitend, mit einer Gebärde, die ans Teatralische streift, den Satan fortweist, der ihm einen Stein bietet. Mangelhaft erscheint der dunkelwolkige Himmel, und die Landschaft ist durch einen abgesplitterten Baum dargestellt, der oben links durch das Bild geht. Die Köpfe sind von Ribera stark beeinflußt. Sehr verdorben sind die Bilder: Krist heilt den Besessenen (2. kl. Kap. l.) und die Kreuzigung (4. kl. Kap. l.), die indes beide eine gewisse Würde und Einheit auszeichnet[2]. —

Ohne Bedeutung ist Augustins Bruder Josef Beltrano. —

Hiazint de Popoli (Cavaliere Giacinto di P.), geboren 1628, ist ein mittelmäßiger Schüler des Massimo, der weit in die Jordanoschule hineinreicht. Er stammt aus Orta bei Neapel. Er malte in der Neuen Marienkirche eine Freske der Gottesmutter (1. Kap. r.) mit Namen und Jahreszahl 1660. In der Sapienza (Kap. der hl. Kolomba) sind die Fresken des Gewölbes mit der Beschneidung, den drei Königen und der Ruhe auf der Flucht nach Ägipten gezeichnet EQUES HYACINTHUS DE POPOLI F · 1668. In derselben Kirche (Kap. der Verkündigung) sind die Vermälung, die Vorstellung im Tempel und in der Mitte die Dreifaltigkeit von ihm. In S. Peter-dem-Blutzeugen tragen die Fresken der Tribuna mit heiligen

---

1) Galante hat einen Aniello B., der in der Neuen Marienkirche die Kuppel der 2. Kapelle rechts mit einer Empfängnis ausgemalt hätte.

2) Die Urkunde, nach der er für la pittura del quadro ad olio 50 Dukaten erhielt, datiert aus der Zeit zwischen 1635—41. Nach De Lellis' Anhang zu D'Engenio hätte er auch die Kapellen des hl. Gregor und Karl Borromäus in der Apostelkirche ausgemalt.

Dominikanern seinen Namen und die Jahreszahl 1674. Die Besteller waren mit dem Inhalt ebensowenig zufrieden wie mit der Ausführung und verweigerten die Bezahlung. Über dem Rechtsstreit starb der Künstler 47 Jahre alt, am 8. Juni 1675. Giannone erwähnt ihn noch für die Bruderschaft des hl. Markus-der-Landsknechte[1]), Celano gibt ihm eine Freske in S. Dominik-von-Soriano (r. Seitenkapelle der Kap. Coscia). Er wurde in (der zerstörten Kirche) der S. Maria Rotonda beigesetzt. —

Ebenso unbedeutend und wenig bekannt ist der aus der Stanzionischule hervorgegangene Jordanist Andreas Malinkoniko, auch Malanconico, Malenkoniko. Über seine Geburt haben wir die Wahl zwischen drei Daten. Am 15. August 1611 wird von Aniello Malenconico und Klaudia Solazzo ein Sohn Andreas getauft. Dieser kommt indes wohl nicht in Betracht, zumal Andreas Malinkoniko in den Urkunden auch den Namen Dominik-Andreas führt. Am 5. Juni 1635 taufen die Eltern Aniello Malanconico und Isabella D'Apice den am 3. März geborenen Sohn Dominik-Andreas. Taufpatin war Angela Crescuono (Kriskuolo?). Nun lautet aber die Urkunde von seinem Tode: »4. Oktober 1698 verstarb reuig Andreas Malenconico im Alter von 74 Jahren«. Dieser Andreas wäre mithin 1624 geboren[2]), während der erstere 1698 87 Jahre, der Dominik-Andreas aber nur 53 Jahre gezählt hätte. Mit der Todesurkunde stimmt auch der Eintrag beim Namen im Verzeichnis der Lukas- und Annagilde überein, der Andreas Malinconico 1665 beitrat. Wie es sich auch damit verhalten mag: am 15. Juni 1658 heirat Dominik-Andreas die Antonia de Popoli, eine Tochter des Hiazint de Popoli aus Kaserta, wobei Andreas und Niklas Vackaro Zeugen sind. Am 4. Mai 1659 taufen sie eine Tochter Isabella nach dem Mutternamen des Andreas, am 18. März 1660 einen Sohn Bonaventura. Dann haben wir erst wieder Kunde von der am 6. November 1670 erfolgten Taufe einer Tochter Angela[3]).

---

1) Das im oberen Betsaal befindliche Bild der Begegnung wird auch dem Teodor d'Errico gegeben (Galante S. 322).

2) Vermutlich ist für 1635 1625 zu lesen; dann hätte Dominik-Andreas tatsächlich am 4. Oktober 1698 in seinem 74. Lebensjahre gestanden.

3) In der Zwischenzeit wurden wohl die ebenfalls als Maler tätigen Niklas und Oronzio Malinkoniko geboren. Niklas ist ein sehr mittelmäßiger Maler, der 1701, '02, '05, '06, '08, '10, '11, '13, '16 und '17 eine große Menge von Kindern tauft, seit 1706 den Grafentitel führt und wie es scheint an seiner Lust, den großen Herrn zu spielen, zugrunde ging. In S. Peter-a-Maiella malte er vier große Bilder in Öl (Kreuzschiff), die den König Totilas vor dem hl. Benedikt, S. Benedikt mit Plazidus und Maurus, die Befreiung Neapels von den Türken durch den hl. Anello und den hl. Peter Zölestin auf dem päpstlichen Trone darstellen. Das erstere ist gez.: C · D · NIC · MALINCONICO; indes sind alle Bilder herabgenommen. In der 1. Kapelle rechts befand sich auch eine von Celano belegte Anbetung der Könige. Ebenso sollen sich in einer Kapelle rechts der Kreuzkirche von Lucka in Neapel (Croce di Lucca) zwei Bilder befinden, die ihm gehören (unzugänglich). Die Angabe, er habe am Studienpalast (dem späteren NM.) gemalt und zwar nach 1780 ist sehr unwahrscheinlich. Richtiger gilt als sein Todesjahr 1721. Der Stadtsitz von Portanova in Neapel soll nach Sigismondi von N. Malinconico ausgemalt worden sein. Die Her-

Von seinen wenigen Werken ist die Jungfrau der Reinheit zur Seite der großen Kapelle der Miserikordia zu erwähnen, wofür er 38 Dukaten erhielt. Auch sie ist von D'Aloisio 1848—50 vollständig verrestauriert worden. Giannone bemerkt nach De D., er habe nur in Öl gemalt, was mit den übrigen Nachrichten übereinstimmt. Die Nordländer waren damit vorangegangen, die Fresken der Kirchendecken durch eingefügte Ölbilder zu ersetzen, weil sie die Frischmalerei nicht verstanden. In der Franzkirche-der-Nonnen, sagt Giannone, seien alle Bilder um das Schiff herum von Andreas. Celano dagegen bemerkt: »Später wurde die Kirche neu erbaut und mit prachtvollem Marmorschmuck sowie an der Decke mit schönen Gemälden versehen, die das Werk unseres Andreas Malinkoniko, eines Schülers Stanziones, sind«. Sie sind in der Tat gezeichnet: ANDREAS MALINCONICUS. Die Gemälde im Schiff und über den Bögen der Sapienza, die De D. ihm gibt, sind nach Celano nicht von ihm: »Die Fresken sind das Werk des Belisar Korenzio aus seinem Alter. Die Ölbilder zwischen den Kapellen sind von verschiedenen Neapolitanern. Die rechts gehören dem Dominik Gargiuolo, gen. der Spataro, die links dem Massimo Stanzioni«. Die ihm von Celano zugewiesene Gottesmutter mit dem hl. Filipp Neri auf dem Altar der rechten Kreuzschiffkapelle der Josefskirche-der-Ruffi ist nicht mehr an Ort und Stelle. Ein großer Auftrag für 15 Kapellenbilder aus dem Leben des hl. Peter-des-Blutzeugen für dessen Kirche im Werte von 500 Dukaten kam aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung, und wenn Sigismondi sagt, in einigen Kapellen der Marienkirche-der-Barmherzigkeit (Carità), die 1546 gegründet und anfangs der 1800 einer adligen Bruderschaft der Rosenkranzjungfrau überwiesen wurde, seien Bilder von Malinkoniko, so weiß man nicht einmal, ob sie von Andreas oder Niklas sind. Die vernachlässigten Mirakolibilder[1]) beruhen allein auf De D. Dagegen besitzt die Mattäuskirche von Bomerano bei Kastellammare und die Kirche von Mortora bei Sorrent einige Altartafeln von ihm. —

Ein wenig bekannter Stanzionist ist Niklas (de) Simone. Dalbono sagt, Stanzioni habe ihn erst im Alter von 54 Jahren zu sich genommen, und er sei dann beteiligt an der Gottesmutter des Rosenkranzes mit den hh. Franz und Dominik in der Lorenzerkirche, einem seiner besten Werke mit dem Bildnisse Anellas. Zweifelhaft erscheint ihm, ob er bei den schönen Engeln der Kuppel derselben Kapelle mitgearbeitet habe, unzweifelhaft dagegen gehört ihm das Bild der Marter des hl. Potito (Hochaltar)[2]). Baldinucci führt ihn wohl versehentlich unter den Baukünstlern

---

stellung dieses Versammlungssaales wurde 1706 begonnen und war 1729 noch nicht vollendet. Anfang der 1800 wurde er in ein Privathaus umgewandelt. Sein Bruder Oronzio, mit dem zusammen er die Mittelschiffdecke des Doms von Sorrent mit den Martern sorrentinischer Schutzheiliger ausmalte, starb am 29. Juni 1709 im Alter von 45 Jahren, war also 1664 geboren. Ein anderer Bruder Peter, der 1666 geboren war, starb als Priester am 17. April 1716.

1) Die Kirche von S. Marien-der-Wunder wurde 1677 geweiht.

2) Die Kirche ist seit langem in Reparatur, das Bild nicht sichtbar.

an. Das NM. besitzt von ihm eine wenig gut erhaltene Märtirerin (84052) mit stanzionischem Augenaufschlag. Es ist eine sitzende Halbfigur, die in der Linken eine Palme hält, sich mit der Rechten auf ein Schwert stützt. Das Fleisch, namentlich der Hände, ist weniger fest als bei Stanzioni, die Farbengebung der gebrochenen Töne liebt ein warmes Altgold mit Grau und Purpur. Vielleicht darf man demselben Meister die Gottesmutter mit Kind (84073) und die hl. Rosa von Lima (84076) geben. —

Zu den eigentlichen Stanzionisten werden wir auch Santillo Sandino (Sannino, Sannini) nicht mehr rechnen können, wenn auch Dalbono meint, er habe bei seinem hl. Diego von Alkalà in der Neuen Marienkirche (Kap. r.)[1]) sich Stanzionis zerstörtes Mittelbild der Kuppel des Ospedaletto, die Glorie des hl. Diego, zum Vorbilde genommen. 1665 tritt er in die Malergilde von S. Anna und Lukas ein. Vom Jahre 1675 sah Dalbono in der Dominikanerkirche das Bild des hl. Tomas von Aquino gezeichnet: SANTILLO SANDINO 1675, das nicht mehr vorhanden zu sein scheint. Er nennt ihn oft unsorgfältig in der Zeichnung, hart in der Farbe; auch zeichne er sich vor den Leuchten der Schule dadurch aus, daß er fleckig male und nicht ausführe. —

Ein recht fragwürdiger Stanzionischüler ist Anton de Bellis. Alles, was wir von ihm wissen, stützt sich auf den Fälscher, der ihn wie gewöhnlich als äußerst talentvoll preist, ihn jung sterben läßt, sonst würde er sicher den Meister erreicht haben, und ihm die Ausmalung der 1616 gestifteten Kirche des hl. Karl-alle-Mortelle zuweist. Celano lobt von dieser Kirche nur den prachtvollen Blick aufs Meer, Giannone erwähnt de Bellis gar nicht, und da er überdies an der Pest 1656 gestorben sein soll, die er doch auf den Bildern darstellt, so werden wir vorläufig seine Künstlerlaufbahn nicht weiter zu verfolgen brauchen[2]). —

Noch dunkler ist der nur von Dalbono als Stanzionist erwähnte Fulko von Messina, von dem er übrigens keine weiteren Mitteilungen macht als die auch den Altobello betreffende: daß er nur ein äußerlicher Nachahmer seines Meisters gewesen sei[3]).

---

1) Galanti gibt nach Celano-Chiarini in der Neuen Marienkirche unserm Sandino den hl. Bonaventura nebst den Seitenbildern, der Heilige erweckt einen Toten und der Heilige erhält die Hostie von einem Engel (5. Kap. r.), sowie den hl. Peter von Alkantara nebst den Seitenbildern, der Heilige mit Krist und die hl. Terese (7. Kap. r.); mit einem von beiden scheint die Verwechslung des hl. Diego vorzuliegen.

2) Dalbono läßt ganz wie der Fälscher die Stanzionischule durch die Pest dahinsterben. In Wahrheit überlebte sie sich schnell auch ohne die Pest, und die gelehrige Neapler Jugend wandte sich dem helleuchtenden Sterne Jordanos zu, dessen ungeheure Tätigkeit ganze Scharen von Hilfskräften verbrauchte.

3) Vielleicht liegt hier ein Verlesen mit Niklas Falko vor, einem Neapler Maler, der 1683 in die Anna- und Lukasgilde tritt und am 8. Oktober 1700 stirbt: Jedenfalls hätte er dann nichts mehr mit Stanzioni zu schaffen. Einen Alexander Fulko aus Neapel treffen wir 1529 in Majori, wo er in der Hauptkirche die bestirnte Decke malt und deren Mitte mit einer Gottesmutter in Flacharbeit auf Goldgrund versieht. Der Bruder Julius Zäsar Falko, Malteserritter, befestigte Malta unter Karl V und veröffentlichte 1554 in Messina sein Buch über militärische Nautik.

Einer jener Künstler, die sich ganz auf die täuschende Nachahmung eines berühmten Meisters warfen, wie Neapel sie gern hervorbrachte (»so daß man ihre Werke für die des nachgeahmten hielt«) ist Karl Sellitta oder Sellitto, der als Stanzionischüler gilt. In Wahrheit ist er ein Nachahmer des Dominikino, der wie ein Meteor auftaucht und verschwindet, wie so viele seiner Landsleute. Urkundlich belegt ist von ihm ein hl. Paolino im oberen Betsaal des Monte della Misericordia, 1848 auf immer verrestauriert. Celano gibt ihm in der (jetzt zerstörten) Kirche der hl. Anna-der-Lombarden (1. Kap. l. des hl. Peter)[1]) in der Mitte eine Gottesmutter mit dem hl. Peter und einem anderen Heiligen; an der einen Seitenwand: Der Herr errettet den hl. Peter aus den Wellen; auf der anderen: Der Herr übergibt ihm die Schlüssel. Darüber je ein kleineres Bild: der hl. Franz und der hl. Dominik; in der Kuppel die Marter des hl. Peter. Ferner einen hl. Sebastian, der so gut gemalt sei, daß man ihn für ein Werk Zampieris gehalten habe. Auch sei er der Künstler des hl. Karls in S. Anello (Kap. nach der des Gekreuzigten)[2]). Dem widerspricht indes, wohl nicht mit Unrecht, Giannone, der nur den hl. Sebastian als Werk Sellittos gelten lassen will: der sei im Stile des Dominikino, die Gemälde in der Kapelle des Heiligen seien von anderer Hand. Sein Zeitgenosse Baldinucci rühmt von ihm, er habe besonders in der Bildnismalerei keinem der Alten nachgestanden. —

Die Nachrichten des als Stanzioneschülers geltenden Josef Marulli sind spärlich und beruhen meist auf De Dominici, weshhalb sie mit Vorsicht aufzunehmen sind. Das von letzterem gegebene und nicht weiter beglaubigte Todesjahr 1685 wird allgemein wiederholt. Begraben sei er in Groß-St. Johann. Dalbono sagt von ihm, er habe viel gemalt und sei dem Stanzioni sehr nahe gekommen. »Ich habe selbst erlebt, wie man auf einem Bilde seinen Namen entfernte und dafür den des Stanzioni setzte«. Er gefiel sich darin, seine Bilder mit denen des Meisters verwechselt zu sehen. Später habe er sich mit ihm überworfen und dann gezeichnet MARULLUS. Als Jordanos Schnellkunst den Markt beherrschte, habe er auch diesen nachgemacht. Nach der Art der alten Schule der Kunstkritik sind dies die »drei Manieren« des Künstlers. In Wahrheit handelt es sich um einen Meister, der nicht den Stanzioni, sondern die Riberaschule nachahmt. Geboren scheint er in Orta bei Kaserta zu sein. Von ihm mit JOSEPH · MARULLUS FEC · 1633 bezeichnete Bilder befinden sich in SS. Severin und Sosio. Es sind eine hl. Anna und die Herabkunft des hl. Geistes mit Maria und den Aposteln. Auf ersterem sehen wir die hl. Anna vor Maria mit dem Kinde, links Joachim und einen anderen Heiligen, rechts Josef. Das Bild erinnert viel mehr an Ribera als an Stanzione. Es ist ganz in den dunkeln Tönen des Spaniers gehalten und von bedeutender, wenn auch

---

1) Die Kirche war 1581 gegründet worden und enthielt u. a. das Grabmal des Dominik Fontana (M · DC · IV).

2) Ein hl. Karl Borromäus befindet sich auf dem Altar der 2. Kapelle rechts; es ist ein in seiner Einfachheit besseres Werk, aber ohne höheren Wert und verrät deutlich die Schule des Karacciolo.

nicht feiner Wirkung. Die schwarzen Schatten sind stark nachgedunkelt. Gut ist der alte Kopf der hl. Anna, gut auch die Hände der Männer. Die Maria mit dem Kopftip des Spaniers, schwarzem Haar, großen kindlichen Augen, sitzt vor luftigem Hintergrunde auf Steinstufen rechts in dunkelblauem Mantel. Links unten kniet die hl. Anna in das Braun Riberas gekleidet. Der Farbenklang setzt sich aus Weiß, Weinrot, Braungelb zusammen. Das von Celano-Chiarini als in der 4. Kapelle rechts (Constanzi) befindlich bezeichnete Bild der Herabkunft des hl. Geistes ist dort nicht mehr vorhanden. Eine eigene Bewandtnis hat es mit den Bildern der Teresienkirche-der-Studien (2. Kap. r.), die aus zwei unter sich ganz verschiedenen Gruppen bestehen. Das Altarblatt, die hl. Anna erscheint der Maria, an der linken Wand eine Vermälung Mariens, an der rechten Verkündigung, die man, weil sie mit ihren schwärzlichen Schatten, der sorglosen Zeichnung, den roten Fleischtönen und den mächtigen großen Figuren nichts Stanzionisches haben, mit Marullis »zweiter« Manier bezeichnet, sind nachlässig hingehauene Arbeiten, die ihm wohl gehören können, während man in Neapel dafür den Pacecco di Rosa verantwortlich macht. Dagegen gehören Marulli schwerlich die ihm zugeschriebenen Deckel- und Zwickelfresken, Geschichten der hl. Anna. Auf dem Deckenbilde geleitet Anna die jugendliche Maria die Tempelstufen hinauf; in den Zwickeln ist ihre Geburt, ihr Tod und die Klage um ihre Unfruchtbarkeit dargestellt. Die Bilder sind grell und schlecht in den ganz hellschillernden Farben erneut. Dreißig Jahre später finden wir unsern Meister in der Sapienza beglaubigt: hier erhielt er 1667 150 Dukaten »für das Seitenbild des Sel. Cajetan . . . und für die Reinigung des alten Bildes des hl. Andreas, ebenfalls von diesem Meister«. Die in der 2. Großen Kapelle rechts (3. Kap.) befindlichen Fresken sind stark beschädigt und zeigen nichts von der kräftigen Frische der Severinwerke. In der Sakristei eine Magdalena. Gezeichnet ist ferner mit JOSEPH MARULLI das Bild des Hochaltars der Kirche des Erzengels S. Michael (bei Porta Alba), das den Erzengel darstellt, wie er den Luzifer vertreibt. In ziemlicher Übereinstimmung der älteren Schriftsteller werden dann Marulli noch folgende Werke gegeben: In der Lorenzerkirche (Palmierikap.) eine Gottesmutter mit Kristkind und hl. Johannes. In S. Filippo Neri (Jerolimini) eine hl. Anna (letzte Kap. l.) und ein hl. Pantaleon (vorletzte Kap. l.). In S. Augustin-der-Barfüßer (S. Maria della Verità) eine Gottesmutter mit dem hl. Augustin, der die von Engeln getragene Kirche anbietet. Das Bild ist nicht mehr vorhanden. Das in der rechten Kreuzschiffkapelle befindliche, das den hl. Augustin darstellt, wie er mit seinen Schriften die Ketzer vernichtet, soll dem Mozzillo gehören, dem Marulli dagegen die hl. Anna in der 2. Kapelle rechts. Es liegt hier offenbar eine große Verwirrung vor, denn zum Überfluß erhält unser Meister auch noch ein Bild der anderen Augustinerkirche (S. Agostino della Zecca), das, ein höchst unerfreuliches Machwerk, die gesamte hl. Familie, Josef, Maria, das Kind, Anna, Joachim mit Fegfeuerselen darstellt. Alles ist gröblich und hart, mit viel Rot und brandigem Braun und Gelb mit tiefen schwarzen Schatten in noch viel

unangenehmerer Weise gearbeitet, als es Karacciolo zu tun pflegt, zu dessen Kreise das Werk gehört. In S. Josef-der-Ruffi eine schmerzensreiche Maria mit Magdalena (neben dem aus Holz geschnitzten Krist). In der Alten Jesuitenkirche ein hl. Ignaz (Kreuzschiff l.). In der Kirche der hh. Peter und Sebastian die beiden Heiligen neben dem Hochaltarbilde, die durch Restaurieren verdorben sind. In der Pietà de' Turchini endlich das Hauptaltarblatt (ein jetzt in der 5. Kapelle links befindlicher Erzengel?) und »andere Werke«. —

Die Rosso oder Rossi (auch mit Russo bezeichnet) sind eine verbreitete Künstlerfamilie, deren Name zu der üblichen Verwirrung in der neapolitanischen Kunstgeschichte nur zu geeignet ist. Der Fälscher unterschied einen Muzio Rosso, der ein Schüler des Stanzioni und des Reni gewesen sei, von einem Nunzio Rossi, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts geblüht habe. Sein Gegner Giannone schrieb es ihm nach, und seitdem gibt es zwei Rossi, die tatsächlich nur eine Persönlichkeit, nämlich Nunzio Rossi sind. Er sei bald außer Landes gegangen und habe sich den Bolonjesern angeschlossen. Viel wahrscheinlicher ist es aber, daß er von Bolonja kam, wo er mit 18 Jahren im Wettbewerb mit Dominik-Maria Canuto, Johann-Maria Bibbiena, Johann-Andreas und seiner Schwester Elisabet de' Sirani als Renischüler an der Kartause arbeitete (eine Geburt Kristi »von energischer Manier«). Seine Geburt fällt ins Jahr 1626, und da er 1651 in Neapel starb, so wird er die von ihm ausgeführten Fresken im Kor von S. Peter-a-Majella etwa von 1645 ab ausgeführt haben. »Zwei große Fresken von breitem und großartigem Wurf aus der Mitte des 17. Jahrhunderts dehnten sich mit ihren Stuckornamenten zu beiden Seiten der Tribuna aus, sind aber barbarisch durch eingegrabene Kreuze zerkratzt, um Ölgemälde späterer Zeit darüber zu befestigen . . (Filangieri).« Rechts vom Hochaltar war die Gründung und die Entfaltung des Benediktinerordens dargestellt, links überreicht Papst Zölestin V die Satzung des von ihm gegründeten Ordens dem Abte Onofrius von Sulmona. Was noch zu erkennen ist, zeigt nichts von Stanzioni, sondern einen breitwürfigen jugendlichen Renischüler[1]. —

Ein bloßer Name unter den angeblichen Stanzionischülern ist Franz Altobello, der nach den Angaben des Fälschers aus Bitonto stammen soll. Was Dalbono über ihn sagt, ist teils aus De D. abgeschrieben, teils zu ungenau in den Angaben. Galanti gibt ihm das Altarbild (und die Fresken?) des linken Kreuzschiffes der Ferdinandskirche. —

Von Franz Gaetano wissen wir wenigstens, daß er nicht von dem Fälscher erfunden ist, da er 1665 in die Malergilde eintrat[2]. —

Ein Josef Piskopo, der den Gaetano nachgeahmt hätte, wird schon dadurch

---

1) Auch Celano gibt Nunzio Rosso »Napolitano« diese Fresken: er habe sie im Alter von 20 Jahren gemalt und sei bald darauf gestorben.

2) Nicht zu verwechseln mit Scipio (Pulzone) Gaetano, dem berühmten Bildnismaler, der auch Johann von Österreich in Neapel malen mußte († 1588? in Rom). Ein Karl Gaetano tritt 1683 in die Neapler Malergilde ein.

verdächtig, daß der Fälscher und seine Nachschreiber ihn als Mitglied der Todesrotte bezeichnen, eine frei erfundene Gesellschaft, die eine große Rolle in den Unruhen des Masaniello (1647) gespielt und zu der neben vielen anderen jungen Künstlern auch Salvator Rosa gehört habe, der indes ruhig in Rom weilte. Auch gewinnt er nicht durch die Angabe, er sei erst Schüler des Stanzioni, dann des Falkone, endlich des Micko Spadaro gewesen. —

Von einem Johann-Baptist Spinelli mögen wir glauben, daß er Stanzioni zum Verwechseln nachzumachen verstanden habe, weniger, daß er beim Versuch, den Stein der Weisen zu entdecken, in die Luft geflogen sei, wie uns De D. erzählt.

XLIII

Neben der Kartause von S. Martin ist die bedeutendste Aufgabe der monumentalen Malerei Neapels im 17. Jahrhundert die Ausschmückung der Schatzkapelle im Dom.

Die Geschichte beider wird, durch De Dominici und anderen Künstlerklatsch gefälscht, noch heute verworren genug wiedergegeben. Daß bei so großartigen Aufgaben, die unter wechselnder Kommissionsleitung viele Jahre dauern, sachliche Schwierigkeiten und persönliche Reibereien unter beteiligten und unbeteiligten Künstlern auftreten, ist eine Erfahrung, die sich zu allen Zeiten wiederholt. Dabei spielt gekränkte Künstlerehre schon deshalb eine große Rolle, weil es sich zu allen Zeiten regen Kunstschaffens um einen Kampf der alten gegen eine jugendliche künstlerische Auffassung zu handeln pflegt, die sich mit derselben Kraft durchzusetzen sucht, wie jene ihre alten Grundsätze verteidigt. So war es auch in Neapel, wo bereits Santafede den Einfluß des großen Bahnbrechers Michelangelo von Karavaggio vertritt, der dann mit Ribera zum Durchbruch kommt, gegenüber einem manierierten Klassizismus, dessen innere Unwahrheit durch die Schwäche seiner Vertreter Andreas von Salern, Imparato, Kuria, Lama usw. nur um so deutlicher hervortritt.

Die Ausschmückung der Schatzkapelle, des großartigen Baues Grimaldis vom Jahre 1527, beruht auf einem Beschluß vom 7. Juni 1608. Aber Jahre vergehen, bis man zur Ausführung schreitet. Wie immer sucht man auch jetzt wieder in der Fremde nach einem großen Namen. In Rom herrschte der allgebietende Manierist Josef Cesari, der Ritter von Arpino. An ihn wendet sich das Kapitel zuerst und schließt einen Vertrag, den indes der vielumworbene Ritter nicht einhält: Er geht nicht zum zweiten Male nach Neapel. Vier Jahre später bittet man Guido Reni, der ebenfalls ablehnt, angeblich, weil ihm der Neider Korenzio seinen Diener habe ermorden lassen wollen, wie er auch den Ritter von Arpino aus Neapel hätte vertreiben lassen. Endlich wendet man sich an Santafede, der 1623 die Aufgabe übernimmt und dabei seinen Schüler Baptist Karacciolo und den Renischüler Franz Gessi aus Bolonja beschäftigt, zwei Künstler untergeordneter Art, die sich

gegensätzlich zu einander verhalten. Denn Karacciolo ist ein übertriebener und fantasieloser »Schwarzmaler« der Karaccischule, Gessi ein renischer Manierist ohne des Meisters Farben- und Formensinn. Karacciolo führt in einem der Hängebogen der Kuppel den Entwurf Santafedes, der die Marter des hl. Jänner darstellt, aus. Was Gessi vollbrachte, wissen wir nicht. Aber Beider Leistung gefielen der Leitung so wenig, daß man die weitere Ausführung unterbrach. Darüber starb Santafede hinweg, und der Auftrag ruhte bis 1630. Nun hätte man meinen sollen, Ribera wäre berufen worden. Allein, dies geschieht nicht, und die Gründe lassen sich auch ohne die schmähenden Andeutungen des Fälschers finden. Zunächst waren es wohl künstlerische Bedenken, die man nach der Erfahrung mit Santafede und Karacciolo hatte. Denn Ribera segelte ja in demselben Fahrwasser. Dabei hatte er noch keine Probe davon abgelegt, daß er der Freskenmalerei im Großen würde gewachsen sein. Endlich sehen wir ihn gerade in dieser Zeit, von 1631 bis 1638, in Spanien abwesend. Anderseits hat Dominikino in Rom sein großes Meisterwerk in S. Andreas-della-Valle vollendet: sie wurden nicht nach Gebühr anerkannt, die Kuppel selbst dem Lanfranko übertragen. So mußte er froh sein, den großartigen Auftrag für Neapel zu erhalten und nahm bereitwilligst an. Am 11. November 1630 kam der Vertrag über die Ausmalung der Schatzkapelle zustande, und am 4. Juni 1631 ist er mit seiner Familie nach Neapel übergesiedelt und beginnt die Arbeit. Schon unterm 11. Juni werden ihm auch die 6 auf Kupfer zu malenden Altartafeln gegeben. Man entfernte die Freske des Karacciolo, woraus sich ein Rechtsstreit entspann, der bis über dessen Tod (1636) dauerte und erst 1642 nach einem Gutachten des Lanfranko damit endigte, daß man den Erben Karacciolos 250 Dukaten auszahlte. Dominikino malte nun fast zehn Jahre an dem Werke, sicherlich nicht ohne Störungen und Widerwärtigkeiten verschiedenster Art, wie sie in der Natur der Verhältnisse liegen. Die empörende Rolle aber, die man darin die neapolitanischen Genossen spielen läßt, ist mindesten übertrieben. Im Oktober 1633 sind der Vesuvausbruch, die Hilfe der Muttergottes, die Marter des hl. Jänner vollendet. Dann folgt 1634 das erste Ölbild: die Heilung des Blinden. Hier wird die Arbeit auf mehr als ein Jahr unterbrochen. Der eigentliche Grund liegt aber nicht in den Machenschaften und Gewalttätigkeiten, denen er von allen Seiten, nicht zuletzt von seinen Auftraggebern und sogar dem Statthalter ausgesetzt gewesen wäre, sondern z. T. wenigstens in Dominikinos Verhalten selbst. Er war durch den Vertrag gebunden, ausschließlich für die Schatzkapelle zu arbeiten. Daß eine solche Fessel jeden Künstler einengen muß: wer wollte das leugnen? Sie erklärt sich aber zur Genüge aus den vielen bitteren Erfahrungen, die man mit den Künstlern gemacht hatte. Auch Dominikino nahm dem Vertrage entgegen Aufträge des Statthalters an. Die Folge war ein höchst unerquicklicher, mit neapolitanischer Heftigkeit geführter Streit, dem sich Dominikino durch die Flucht nach Fraskati entzog. Hier malte er für den Statthalter; und im Frühjahr 1635 kehrt er auf Bitten des Kapitels zurück. Bald ist der Hängepfeiler mit der Freske: Jesus entsendet den hl. Jänner zur Verteidigung Neapels, vollendet, 1637 auch das

Gewölbe über dem Eingang. Im Jahre 1638 entstehen die Malereien über dem Hochaltar und die Öltafel mit der Heilung durch das Öl vom Grabe des Heiligen, 1639 die Auferweckung des Toten, und 1640 die andere Öltafel: Der Heilige auf dem Wege zum Bluttode. Die letzte Zahlung erfolgt 1641. Im ganzen hat er 24162 Dukaten erhalten. Machenschaften, Überarbeitung, widrige häusliche Verhältnisse werden ihn auf das Krankenlager geworfen haben: am 6. April 1641 stirbt er, und wird in der Stille, nicht wie er gewünscht, in S. Filipp Neri, sondern im Dome selbst beigesetzt. Sein Werk sollte Lanfranko (der hier wie in Rom die Rolle gespielt zu haben scheint, die man dem Korenzio zuschreibt) vollenden. Hochfahrend besteht er darauf, daß die schon angefangenen Kuppelfresken Dominikinos entfernt werden. Darüber malt er dann das Paradies, das wir noch heute dort sehen. Schon 1688 wurde es wie die ganze Kuppel vom Erdbeben beschädigt. Seitdem beraten Kommissionen über die Art der Sicherung.

Im Zwickel rechts vom Hochaltar wird der hl. Jänner wagrecht von Engeln getragen und dem Heiland, der nackt an Brust und Beinen auf Engelswolken in einer etwas gezwungenen Haltung sitzt, entgegengeführt. Unten erheben auf steinernen Stufen Glaube, Liebe, Hoffnung die Hände zum Lobe des Heiligen (Abb. 105 nach Fragonards Bild in St. Non.). Links vom Hochaltar ist der hl. Jänner als Schutzheiliger von Neapel dargestellt. Er ergreift Speer und Schild. Ein Zug von Engeln geleitet ihn, darunter Tobias mit dem Fisch und eine sinnbildliche Figur, welche das Modell der Schatzkapelle trägt. Weiter bittet der Heilige den Herrn, gefolgt von Sinnbildern, welche die guten Werke darstellen. Im letzten Zwickel erblicken wir die Gottesmutter den Heiland bittend, Neapel von Heimsuchungen, die es bedrohen, zu befreien. Das große Mondfeld über dem Altar zeigt den Heiligen mit seinen Gefährten Festus und Desiderius an den Wagen des Timoteus gefesselt und zum Tode nach Pozzuoli geführt. Gegenüber befreit er die Stadt von den Sarazenen. Über der Tür ist der Vesusausbruch vom Jahre 1631 dargestellt, dessen Augenzeuge Dominikino war. Die drei Fresken an der Decke des Hochaltars zeigen den Märtirertod des Heiligen und seiner Gefährten. Die Altarbilder sind auf Kupfer gemalt: das links vom Kreuz gibt uns die Enthauptung des Heiligen (hier scheint nur der schöne vor dem Haupte des Heiligen kniende Diakon von Domenikino selbst zu sein); es folgen die Heilung Suchenden am Grabe des Heiligen in Benevent, die Austreibung des Teufels im Namen des Heiligen und wie die Frau mit Hilfe des hl. Jänner durch das Öl des hl. Grabes Kranke heilt; das ist das schönste der Werke Dominikinos, und zeugt noch von der alten Kraft seiner Farben. Man betrachte nur den prachtvollen Farbenklang der schönen mächtigen Frau: Braun, Schwarz und ein warmes Gelbrot. Daneben das Altgold des Mädchenkleides, das Weinrot einer Knienden mit braunem Mieder, der schieferblaue Mantel über karmesinroten Ärmeln der Blinden.

Im Lebenswerke Dominikinos, dieses Sammelmalers, der die verschiedensten Einflüsse am kräftigsten unter seinen Zeitgenossen zu verarbeiten versteht, nehmen

die Neapler Arbeiten nicht die erste Stelle ein. Dafür sind innere und äußere Gründe verantwortlich zu machen. Zunächst die ungeschickte Form der Hängepfeiler selbst: der Künstler hilft sich durch die Zweiteilung und löst die Aufgabe mit so viel Geschick wie nur möglich. Dann werden Alter, Kämpfe, Enttäuschungen, häusliche Widerwärtigkeiten ihren nachteiligen Einfluß nicht verfehlt haben. Schließlich scheint eine Übermalung die Schuld davon zu tragen, daß die Farben hart und unausgeglichen wirken. In Neapel selbst sieht man das Streben, ihn nachzuahmen, an vielen Stellen, wo ähnliche Aufgaben zu lösen waren. Lanfranko selbst benutzt ihn in der Neuen Jesuitenkirche, und S. Filipp Neri steht ganz unter dem Einfluß von S. Andreas-della-Valle[1]). —

1) Nicht uninteressant ist die Beurteilung Scaramuccias 30 Jahre nach dem Tode des Meisters. »Die Reisenden sahen auch ein Gemälde des berühmten Spanjoletto mit einer allerheiligsten Gottesmutter darauf, die ihr Kind wie in einer Krippe verehrt [ein sonst nicht erwähntes Werk Riberas], und von allem waren sie sehr befriedigt. Von dort führte sie der umsichtige Aniello nicht weit in den erhabenen Dom, wo der Eintretende rechts die ebenso große wie überreiche Schatzkapelle erblickt; und hier hatten sie Gelegenheit, ihrem Führer recht dankbar zu sein, denn überall sieht man hier Wunder der Malerei und der Bildnerei, und alles, vom Baustoff angefangen, kann man hier wertvoll nennen und nicht minder gut die Ausführung, so daß sie wie bezaubert standen, ob sie gleich das Auge in Rom, Florenz, Bolonja und anderen Städten gewöhnt hatten, und mit gutem Grunde dürfte man ihrer Ansicht nach die Stätte eine Schatzkapelle nennen, während sie für jeden Einsichtigen überall unschätzbar erscheint. Aber, nachdem sie die Altartafeln betrachtet hatten, die auf großen Kupferplatten von Spanjoletto, Domenikino und dem Ritter Massimo (und zwar von allen dreien vortrefflich) gemalt waren, erhoben sie die Blicke zu gewaltigeren Werken, die von dem ungewöhnlichen Pinsel desselben Domenikino und des trefflichen Lanfranko ausgeführt waren. Alles, was zwischen Gesims und Kuppel liegt, ist von ersterem und die Wölbung der Kuppel von letzterem, und beide haben, jeder in seiner Art, ihr Bestes geleistet. Dann gingen sie zur Betrachtung der Einzelheiten über und richteten die Blicke auf die Hängebogen, auf denen Domenikino sehr schön und kenntnisreich in gewohnter vollendeter Art die vier Haupttugenden aufgeführt hatte. Rundherum erblickten sie auch von dem gleichen Meister sehr gewissenhaft ausgedrückt verschiedene Vorgänge aus dem Leben des Schutzheiligen der Kirche, des hl. Jänner in Frischmalerei. Nachdem sie das alles mit großer Befriedigung betrachtet hatten, wandten sie sich zur Kuppel zurück, die Girupeno für fast unnachahmbar erklärte und mit der von Andreas-della-Valle zu vergleichen anfing. Dabei erschien es ihm dann seltsam, daß Domenikino, der doch zuerst mit der ganzen Ausschmückung der Schatzkapelle betraut worden sei, sie nicht auch vollendet habe. Dazu bemerke ich, sagte nun Aniello, daß der Tod ihn daran verhinderte, so daß er das Werk nicht zu Ende führen konnte, wie es der Kardinal Erzbischof Buoncompagni (sein Landsmann, der ihm den Auftrag verschafft hatte) selber wünschte. Domenikino begann die Kuppel, aber ehe er sie fertig stellte, machte er sich an die unteren Teile. Das ist keine gute Arbeitsteilung, sagte Girupeno, und man darf nicht unvollendet lassen, was oben übrigbleibt, um dahin zurückzukehren, weil die Malerei, die unten angebracht ist, vielen Fährlichkeiten ausgesetzt ist, kann sie doch verdorben werden, sei es, daß etwas vom Gerüste darüber herabfällt oder Wasser, Kalk, Sand oder ähnliches heruntergeworfen wird, wie das alle Tage vorkommt. Aber fahrt fort, teuerer Aniello. So standen die Dinge, sagte dieser, als die neidische Parze diesen selten begabten Meister davonführte usw.« Es wird dann Lanfranko mit der Fortführung betraut, und dieser weigert sich, die von Domenikino angefangene Kuppel auszuführen, da er eine andere künstlerische Auffassung habe, um sich diesem genügend angleichen zu können.

Lanfranko, dem man mit dem Beinamen des Frechen zwar keine Schmeichelei, aber auch keine Unwahrheit sagt, verfiel bei der Ausmalung der Kuppel in den gleichen Fehler wie Vasari bei seiner Florentiner Arbeit: ohne durch architektonische Linien den Blick in die Weite und Höhe zu führen, wodurch sich die Kuppel räumlich dehnen würde, wird diese Wirkung allein durch Figürliches versucht. Dabei muß denn die Wölbung zur Fläche werden, da wir Personen nie anders als in einer Bildebene zu betrachten gewohnt sind, wie man denn bei der Peterskuppel mit Recht von einer solchen Ausschmückung abgesehen hat. In Neapel ist die Kuppel mit einem ausgedehnten Himmel bedeckt, in dem sich eine Unmasse durcheinandergeworfener Gestalten auf Wolken tummeln, aus denen nur das harte dem Dominikino nachstrebende Blau hervorsticht. In der Spitze ein dem Rafael abgenommener Gottvater. Den Teil, der dem Eingange zu liegt, beherrscht die Gottesmutter mit den ihr Zustrebenden, den des Altars der Heiland, dessen weißes Tuch von dem Gips des Körpers wenig absticht.

Lanfrankos übrige Arbeiten in Neapel machen sämtlich den Eindruck, als wenn er sagen wolle, sie seien für diese Stadt eben gut genug. Von dem dekorativen Schwung geblendet und ohne Gefühl, ja ohne wahres Bedürfnis für eine ernstere Auffassung der Kunst, wie sie Ribera vertreten hatte, ließen sich die guten Neapolitaner gefallen, was der berühmte Bolonjese ihnen vorzumalen geruhte. Dem im einzelnen nachzugehen, lohnt kaum der Mühe, und es seien daher hier außer S. Martin, von dem schon die Rede war, nur kurz die Stätten seiner nicht unbeträchtlichen Wirksamkeit aufgezählt. Ein Gekreuzigter mit der Maria, Maria Magdalena und Johannes befindet sich in der Klarakirche (l.). In der Marienkirche-der-Engel am Pizzofalkone wurden seine Deckenfresken von Benaska erneut und noch ungenießbarer als vorher. Groß war seine Tätigkeit in der Jesuitenkirche, aber hier zerstörte sein Werk das Erdbeben von 1688 bis auf die vier Evangelisten der Kuppelzwickel, gez. LANFRANCUS, die mit ihren verrenkten Gliedern und harten schwärzlichen Farben einen unangenehmen Eindruck machen. Für die Decke der Apostelkirche der Teatiner mit fünf scheußlichen Martern, dem geschundenen Bartolomäus, dem Johannes im siedenen Kessel und was dergleichen peinliche wirkende Darstellungen mehr sind, an der Kuppel und im Kor[1]) ist nicht er verantwortlich, sondern Benaska (Abb. 106). Was er in den Mondfeldern darstellen wollte, weiß kein Mensch. Ein richtiges Bild von der künstlerischen Auffassung Lanfrankos erhält man von der großen Freske der Eingangswand, die Piscina probatica (Joh. V, 2) darstellend. Links und rechts an der Wand etwas herabgezogen endigt sie in zwei ganz abscheulichen Gestalten des Moses (l.) und des David (r.) in Steinfarben. Die Freske hat eine großartige Architektur der Termen von Viviani. Die zappeligen und verrenkten Figuren befinden sich in heftigster Bewegung und sind meist von unglaublicher Länge. Verzeichnungen nahm man für kühne Verkürzung, und der stürzende Engel war

1) Seit De D. werden sie Lanfranko in die Schuhe geschoben. Über die richtigen Tatsachen vgl. das bei Benaska Gesagte.

lange Zeit Gegenstand höchster Bewunderung. Die Decke der Ferdinandskirche ist beschädigt, die Werke in der Verkündigung sind durch das Feuer von 1757 untergegangen. Im NM. ist Lanfranko mit einem halben Dutzend von Werken vertreten, in denen er als ein besserer Künstler erscheint als in seinen Fresken. Der Erzengel Rafael, der den Satan an der Kette hält (84098), gez. 1610, ist noch ein gut Teil gewissenhafter und hat, wenn auch massige, so doch sorgfältig gemalte und gezeichnete Figuren der Schule. Krist in der Wüste von Engeln beschützt (84146) ist ein kleines Bild im Langrechteck, auf dem die Landschaft das beste ist. Nur in seiner Manier gemalt scheint die Gottesmutter mit der hl. Barbara (als schwarzer Nonne mit roter Börse) und der hl. Margarete (mit Kreuz und Drachen) zu sein (84101). Bemerkenswert und ein Beweis, daß Lanfranko viel konnte, ist die Gottesmutter mit Kind, die im Himmel die Sele (in Gestalt eines Knabenaktes) des am Boden liegenden Jünglings befreit, für den seine Mutter betet (83996). Links ein kniendes Mädchen mit der Zahnzange (S. Apollonia?), ganz im Vordergrunde links ein hl. Hieronimus, der seine prächtige rote Schleppe aufnimmt. Ein energisches Bild von großer Farbenkraft und hinlänglich sorgfältiger Zeichnung. Wüster erscheint schon 84149, ein Jüngstes Gericht, das aus der Jesuitenkirche stammt, und 84115 ist eine seltsame Himmelfahrt der ägiptischen Marie mit ihrer nackten Sele in einer ansprechenden Landschaft[1]. —

Über einen vielgenannten Neapolitaner Künstler namens Benaska sind wir fast ausschließlich auf De D. angewiesen: unser guter Celano fängt leider an, uns zu verlassen, je mehr wir uns den 1700 nähern. Sehr zum Schaden der Zuverlässigkeit, wenn es auch nicht von besonderer Wichtigkeit ist, jeden der mehr und mehr zu wilden Tünchern sich entwickelnden Künstler Neapels bis ins Einzelne zu verfolgen. Was De D. über Benaska sagt, ist nur mit Vorbehalt zu benützen[2]. Sicher ist, daß Johann-Baptist Beinaschi, Benaschi oder Benaska, wie er in Neapel gewöhnlich genannt wird, angeblich 1636, in Fossano bei Turin geboren wurde. Orlandi berichtet: »Johann-Baptist aus Piemont, Schüler des Monsù Spirito [eines Bildnismalers in Turin], später in Rom bei [dem Sizilianer] Peter del Pò, sticht die Werke Lanfrankos[3]) und arbeitete sich so in seine Manier ein, daß viele seiner Werke für die des Meisters gelten. Er war ein feuriger Zeichner [feracissimo], von großem

---

1) De D. nennt als einen 1723 in Gaeta geborenen neapolitanischen Maler den in Rom tätigen Hiazint Brandi von Poli, einen Schüler des Lanfranko, der in Rom 1669 bis 70 Vorsitzer der Akademie von S. Lukas war. Um ihn zum Gaetaner zu machen, fabriziert der Fälscher einige Briefe, die er besitzen will. In Wirklichkeit vertauschte er den unbedeutenden Neapler Maler Kajetan Brandi, der 1689 Mitglied der Anna- und Lukasgilde wurde und am 11. Oktober 1696 starb, mit dem bekannten Römer aus Poli. Auch ein Dominik Brandi tritt 1709 der Malergilde Neapels bei.

2) Obgleich Ozzola es in Bausch und Bogen ins Künstlerlexikon übernimmt.

3) Nur so ist die Stelle »disegnò l'opere del Lanfranchi« zu verstehen, denn dieser selbst war in Neapel, und daß Benaska, wie oft angegeben wird, sein Schüler gewesen sei, ist schon deswegen unmöglich, weil Lanfranko 1647 starb.

Wurf, ungeheurer Fantasie, schnell und entschlossen. Rom erfreute sich seiner Arbeiten bis zum Jahre 1690, das das 54. seines Lebens war, in dem er starb. Er hinterließ eine Tochter Angela, die eine geschickte Bildnismalerin wurde und seine Werke zu kopieren verstand, wie man es noch gegenwärtig [1733] sieht.« Irrtümlich hiervon ist sein Todesjahr und der Ort, wo er starb. Denn in der Marienkirche-der-Gnaden zu Kaponapoli befindet sich sein Grabstein (ursprünglich am Eingang ins Kloster zwischen den beiden Kapellen), der besagt, daß der berühmte Maler, Ritter, Turiner am 28. September 1688 starb. Was wir aus Orlandi entnehmen, entspricht dem, was wir von ihm aus eigner Anschauung in Erfahrung bringen können: er war ein wilder Draufgänger, der dem Lanfranko nacheifert, im übrigen aber in Rom die Tempesta, Pomerancio usw. zu Vorbildern genommen zu haben scheint. Wann er nach Neapel kam, ist nicht festzustellen. Vielleicht war er als Nachfolger Lanfrankos empfohlen worden und erhielt so als ersten Auftrag die Ausmalung der Kuppel der Apostelkirche, an der Lanfranko nur die vier Evangelisten fertiggemalt hatte[1]). Jedenfalls ist er 1664, also 28jährig, in Neapel urkundlich festzustellen. Am 28. August 1664 schenkt der Statthalter Peñaranda kurz vor seiner Abreise nach Spanien dem alten Maler Jakob di Kastro, der die Aufsicht über die Verpackung der Gemäldesammlung des Grafen übernommen hatte, die er in der üblichen Weise aus Neapel mit sich fortnahm, auf dessen Bitten als eines der Vorsteher der Niklaskirche-am-Staden (S. Nicola al molo) 200 Dukaten, damit er die neue Decke dieser Kirche vollenden könne. Am 5. Dezember wird diese Decke enthüllt, die für 500 Dukaten von Johann-Baptist Massimo von Modena[2]) angefertigt wurde. Der alte Jakob überwachte diese Arbeit auf das Genaueste, ließ oft Einzelheiten ändern, bald die Tiefen verstärken, bald die Schatten auflichten usw., damit die Figuren richtig im Bilde säßen. Massimo erhielt als besonderes Honorar 40 Dukaten, und 20 Dukaten sein »Genosse aus Piemont«, unter dem wir Benaska zu verstehen haben. Er spielte

---

1) So ist das Verhältnis beider zueinander in dieser Kirche, wie es Giannone, der im übrigen auch hier einmal wieder seinen Gegner De D. einfach ausschreibt, bereits festgestellt hatte. Benaska hat in seiner wüsten, blutrünstigen Art die Kuppel, Lanfranko mit seiner zahmeren und maßvolleren Weise die Hängebogen bemalt. Die Gestalten sind hier wie anderswo ohne Verhältnis zum Raum, in einem unangenehm kalkigen Tone und hellen Farben ohne alle Feinheit wild hingehauen, das Werk eines Tünchers von großspurigem Wollen und mangelhaftem Können (Abb. 106).

2) Vidriani, den Orlandi benutzt, meldet von Johann-Baptist Madonnina aus Modena, er sei in Neapel an der Pest gestorben. »Er hinterließ in verschiedenen Herrenhäusern in Neapel und Rom schöne Gedenken seines Pinsels, obgleich er in den Figuren nicht über die Mittelmäßigkeit hinauskam. Dagegen verfertigte er Wunder in einfarbiger Malerei, in Prospekten, in Quadraturen [ein technischer Ausdruck, den man beim Prospektmalen für das Zurückführen auf das Quadrat benutzte] und Fernsichten (sfondati) mit solchen Kunstgriffen, daß das Auge sich täuscht und beim Betrachten unendlich weit in die Ferne sieht.« Der Tod an der Pest, wenigstens an der vom Jahre 1656, ist wohl irrtümlich, doch dürfte dieser Künstler mit dem oben genannten »Massimo« gleich sein. (Über die Prospektmaler usw. s. unten)

also offenbar nur eine untergeordnete Rolle, obgleich nicht daraus zu schließen ist, daß dies seine erste Arbeit in Neapel war. Künstlers Erdenwallen war von jeher ein seltsames Auf und Nieder. Was ihn im übrigen zugeschrieben wird, ist teils verschwunden, teils unrichtig, teils kaum der Mühe wert. Zwei Kirchenväter (1,30 : 1,56), die mit der Sammlung Avellino ins NM. gekommen sein müssen, waren 1908 dort noch nicht aufgestellt[1]). —

Die von De D. dem Josef Fattoruso, einem angeblichen Schüler des Benaska zugesprochenen Fresken in S. Peter-in-Vinkoli gehören nach Celano dem Benaska selber: »(Die Kirche) wird jetzt ganz mit vergoldetem Stuck verziert und vom Ritter Benaska mit Frischmalerei versehen.« Auch diese sind wertlos. —

Zu den Massenmalern, die Dominikino, Guido, Lanfranko usw. nachstreben, gehört auch der nur einmal erwähnte Franz de Benedetti. Die Neapler Schriftsteller, die Celano folgen, nennen ihn meist Dominik; allein er bezeichnet sich selbst auf der großen Deckenmalerei von Donna Regina als FRANCISCUS DE BENEDICTIS PEDEMONTIS, d. h. er stammt aus Piedimonte d'Alife bei Kaserta. Ob er ein Schüler des Santafede war, scheint zweifelhaft. Die Kirche wurde erst 1620 angefangen und am 20. Mai 1649 vom Kardinal Innico Karacciolo geweiht. Es ist ein höchst umständliches Werk, das in allen Teilen bis auf einen hl. Franz das Lob der hl. Jungfrau singt. Die Einteilung ist nicht ungeschickt, und man muß immerhin die Einheitlichkeit der großen Erfindung loben, wenn man auch im einzelnen durch nichts gefesselt wird. Naturgemäß müssen die malerischen Teile, die immer mehr in die architektonischen übergehen, zu rein dekorativer Wirkung herabsinken, und als solche sind sie nur mehr im Ganzen genießbar.

XLIV

Von den zwei bedeutendsten Gestalten der Neapler Kunstgeschichte der 1600, Ribera und Salvator Rosa, war Ribera kein Neapolitaner und Rosa hat nur einen so geringen Bruchteil seiner Tätigkeit auf dem heimatlichen Boden entfaltet, daß man kaum ein Recht hat, ihn für Neapel in Anspruch zu nehmen. Ribera kam als fertiger Künstler dahin, hat dann aber sein reiches künstlerisches Leben dort verbracht, nicht ohne von seiner Umgebung, wenn auch keineswegs ausschlaggebend beeinflußt zu werden. Rosa verließ mit seinem jungen vielseitigen Talente, kaum daß er die Grundlagen seiner Kunst gelegt hatte, den heimatlichen Boden und entfaltet es unter den mannigfachen mächtigen Einflüssen Roms, Florenz und des Nordens. Beides ist in gewissem Sinne tipisch für Neapel, das von jeher fremde Meister bei sich beherbergte, die eigenen aber in die Fremde schickte, anstatt sie zu behalten und durch sie eine eigene Kunst zu entwickeln: Ribera und Rosa bezeichnen so die

1) Seine Leistungen als Zeichner und Radierer können hier nicht gewürdigt werden. Daß er besonders Korreggio studiert habe, ist eine dem De D. nachgesprochene Behauptung.

Tragik der Neapler Kunst im 17. Jahrhundert, wie wir sie auch an mehr oder minder gleichlaufenden Beispielen für alle vorhergehenden Epochen kennen lernen konnten.

Ribera ist außerhalb Spaniens nirgends besser zu studieren als in Neapel; Rosa dagegen ist dort nur sehr dürftig vertreten.

Ribera stammt aus Jatiba in Valenzia in Spanien, wo seine Familie sehr ausgebreitet war. Sein Geburtsjahr steht nicht fest, denn ein vom 12. Januar 1588 dadierter Taufschein über Josef Benet, Sohn des Llois Ribera in Jatiba (dem S. Felipe Filipps V) wird zwar schon in einer alten Urkunde auf unsern Meister bezogen, kann aber nicht als sicher gelten. Dieser nennt sich nie Benedikt (Benet) mit Vornamen, und sein Vater hieß nicht Ludwig, sondern urkundlich Simon (Anton); seine Mutter vielleicht Viktoria Bricchi. Immerhin ist für den Kenner derartiger Fragen die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß 1588 dennoch das Geburtsjahr Riberas ist. Ribera selbst bezeichnet sich mehrmals auf einigen seiner Bilder als JOSEPH A RIBERA Spanier, Valenzianer aus Jatiba, Akademiker von Rom, zu Neapel[1]). Sein Lehrer in Spanien war der Valenzianer Franz Ribalta (geb. 1551 oder 1555, † 1628), der erste große Hellichtmaler Spaniens, der sich in Italien an Rafael, Sebastian del Piombo und vor allem an Korreggio gebildet hatte. Von ihm hat Ribera die kühnen Verkürzungen und den Zauber des Helldunkels. Unbedingte Beherrschung der Form und Sicherheit der Zeichnung sind in jenen Tagen selbstverständlich. Dabei bewahrt der Spanier seine eigene Natur, den tiefen Ernst, die spanische Würde, die lodernde Glaubensglut, den leidenschaftlichen Patos der Auffassung. Alles das spiegelt sein Schüler wider. Und auch dieser durchtränkt sein spanisches Wesen mit italienischer Kunst. Seine Lehr- und Wanderjahre führen ihn nach Parma, Padua, Venedig, Rom; er steht fest auf den starken Schultern Tizians und Korreggios[2]). Auch Rafaels Kunst des Aufbaus studiert er, vor allem aber den ihm wesensverwandten Karavaggio. Aber wie sein Lehrer bleibt er allen gegenüber er selbst. Vielleicht hängt dies damit zusammen, daß, stark wie sein Karakter, seine Fantasie nur arm ist. Wir finden bei Ribera eine Vereinigung des stärksten künstlerischen Wollens und Könnens, aber seine Gedankenwelt ist eng

---

1) So die lateinische Form auf der Silensradierung von 1628, auf der Geburt Kristi 1630 usw. Selten vergißt Ribera den Zusatz, daß er ein Spanier sei, vielleicht in der Vorahnung, daß ihn Neapler Ortsliebe dereinst als einen der Ihrigen beanspruchen würde. Die lateinische Form der Künstlersignatur ist in unserer Epoche die Regel. So nennt sich Massimo Maximus Eques, Jordano Jordanus, und die von dem eitlen Rosa angenommene Namensform SALVATOR ROSA beruht hierauf, nicht aber, wie man angibt, auf seinem Haß gegen alles Spanische oder der Sucht aufzufallen. Auch die Signatur der Radierungen Riberas löst sich in die Bestandteile I, H[ISPANUS] und R[IBERA] auf, zugleich enthält sie andeutend auch den S[ETABENSIS] A[CADEMICUS] R[OMANUS] P[ARTENOPE].

2) In Padua kopiert er den Kristus unter den Schriftgelehrten des Veronese (im Prado). Eine Wiederholung davon in Neapel, die der neueste Biograf Riberas, A. L. Mayer (der für Neapel leider nicht ganz zuverlässig ist) noch bei der Fürstin Fondi sein läßt, ist dort nicht zu finden.

umgrenzt, seine künstlerische Fantasie wie in Banden geschlagen. Mit rücksichtsloser Kraft durchbricht er das zu eng gewordene Schema Rafaels, aber inhaltlich weiß er nichts hinzuzufügen. Das abgewogene Gleichgewicht zwischen Aufbau, Linie, Farbe, Formen und Licht weicht der Unterordnung aller unter das Licht, wobei die rücksichtslose Wiedergabe der Natur ohne alle Beschönigung die Grundlage bildet. Heilige Ehrfurcht vor ihr und alle Fantasie in tiefste Glaubensglut aufgelöst — das ist Ribera. Das Verklärende der gemeinen Wirklichkeit ist bei ihm der Glaube und, wie bei Rembrandt, das Licht. Aber natürlich: das Licht muß auf bedeutende Menschen fallen, Menschen von katolischer Glaubensglut beseelt, Menschen des Zeitalters eines Filipp II. Auch in Italien hat sich das Volksbild nach holländischem Muster entwickelt: naturgemäß ist es meist im kleinen Format gehalten; denn nicht der einzelne Mensch, sondern nur die kleine Menschlichkeit interessiert uns. Solche Gestalten vertragen keine Vergrößerung in heroisches Format. Bei Ribera ist dies eine innere Notwendigkeit, zugleich ein Ersatz für seinen Mangel an Fantasie. Und daran scheitert seine Kunst gelegentlich, namentlich in der Jugend. Denn, wenn einmal, wie es geschieht, das verklärende Licht auf seinen Modellen zu kurz kommt, gegenüber dem Bemühen auf dem Boden der Wirklichkeit zu bleiben, die keine Fantasie zu beleben versteht, so verliert sich das »Bedeutende« eines Kopfes, und aus dem Profeten blickt uns das posierende Neapler Modell entgegen, dem spanische Würde und spanische Glaubensglut oft genug fern liegen.

Riberas Künstlertum ist also ein italienisches Reis auf spanischer Grundlage: was Wunder, daß es ihn nach Neapel zieht, und daß er dort sein Lebenswerk entfaltet, wo Spanien und Italien seit Alfons I aufs Engste verknüpft sind. Gönner der eigenen Familie werden ihn aus äußeren Gründen dahingezogen haben: war doch auch die Gattin des Statthalters von Neapel, des Herzogs von Osuna, der 1616 dahinkam, eine Ribera, und ein Admiral des gleichen Namens stand in neapolitanischen Diensten.

Wir geben einen raschen Überblick über die feststehenden Daten seines Lebens. Im September des Jahres 1616 verheiratet er sich mit Katarina, der Tochter des Malers Azzolino[1]). 1623 wird er als Trauzeuge in Neapel erwähnt. 1624 widmet

---

1) Johann-Bernhardin Azzolino war Neapolitaner. 1610 finden wir ihn in Genua, wo er für die Josefskirche die Marter der hl. Apollonia und anderes malt. Rühmend erwähnt wird er vor allem wegen seiner Arbeiten in Wachs, die er mit ganz besonderer Genauigkeit bis ins kleinste ausführte. Für Anton Doria verfertigte er so in halber Lebensgröße die vier Personen der letzten Dinge: den Tod, das Gericht, die Hölle und das Paradies in wunderlichen Allegorien. Ferner das Lachen und das Weinen in zwei Kinderköpfen. 1618 wird er Mitglied der Lukasgilde in Rom. Von urkundlich ihm gehörigen Arbeiten in Neapel wissen wir von der Ausmalung der hl. Geistkirche in Gemeinschaft mit Julius Deloca (15. April 1599). Zwischen den Fenstern sollten Grotesken, an der Kuppel die Dreifaltigkeit, eine Gottesmutter mit Engelskören und an den Hängepfeilern die vier Kirchenväter angebracht werden. Im NM. muß sich ein mit seinem Namen bezeichnetes Bild befinden, das 1808 aus der Kapuzinerkirche von Kajazzo in die königliche Sammlung verbracht wurde. — Über Deloca s. S. 202, 1 und 203, 1. Außerdem sei hier erwähnt, daß die Krippe der

er dem Fürsten Filiberto Radierungen. 1625 besucht ihn sein Landsmann Martinez. 1626 wird er Mitglied der Lukasakademie in Rom. Am 3. Mai 1626 ist er Trauzeuge mit Johann-Baptist Karacciolo bei der Hochzeit seines Landsmannes und, wie man sagt, seines Schülers Johann Dò mit Grazia di Rosa, die vom Jahre 1629 ab eine große Anzahl von Kindern taufen. Der darunter befindliche Matthia Pretro Dò ist nicht etwa Mattia Prete, da Pretro für Pietro steht. Was Johann Dò künstlerisch geleistet haben mag, ist ganz unsicher. Eine Geburt Kristi in der Sakristei, nach Giannone später in der Kirche der Pietà de'Turchini, sowie eine andere in der Jesus-und-Mariakirche beruhen lediglich auf De Dominici, den Giannone wiederholt. Am 18. Januar 1627 wird ihm sein erster Sohn Anton-Simon geboren. 1629 besucht ihn Velasquez, was er 1649 vielleicht noch einmal wiederholt hat. Am 6. Mai 1629 und 28. Februar 1630 erscheint er als Taufpate. Am 14. April 1630 wird ihm seine Tocher Margarete geboren, die wahrscheinlich mit Leonhard Sensale († 1651) vermält war. Eine bekanntere Rolle spielt seine am 17. Juli 1631 geborene Tochter Anna-Luise, die mit neunzehn Jahren die Geliebte des Johann von Österreich wurde. Die Frucht dieses Bundes, Margarete, steckte man sechsjährig 1656 in das Madrider Kloster der hl. Isabella, wo sie 1686 starb[1]). Am 2. Mai 1634 wird ihm ein Sohn Franz-Anton-Andreas, am 4. Oktober 1636 eine Tochter Marie-Franziska geboren. Er genießt die Gunst der spanischen Statthalter Osuna, Alba, Alcalá, Monterey, Medina de las Torres. Für Monterey ist er von 1631—36 im Augustinerkloster von Salamanka tätig. Im Jahre 1637 erhält er die großen Aufträge für S. Martin in Neapel, an denen er von Krankheit unterbrochen bis 1651 tätig ist. Die letzten Lebensjahre scheinen durch Not und Krankheit getrübt worden zu sein. 1644 macht ihn der Papst zum Kristusritter. Von 1647—49 ist er künstlerisch wenig tätig. Am 20. Juni 1651 bittet er den Prior von S. Martin um Geld, was sich öfter wiederholt. Auch wohnt er nicht mehr im herzoglichen Palaste, sondern bescheiden in einem Landhause am Vomero. Am 2. September 1652 stirbt er und wird in der Mergellina beigesetzt. Er war von kleiner Gestalt (»Lo Spagnoletto«[2]), und über seine Denkart erfahren wir nur, daß er ein frommer Mann der Kirche, im übrigen stets liebreich und anspruchslos gewesen sei.

Riberas künstlerische Tätigkeit in Neapel setzt mit dem Jahre 1620 ein, zur selben Zeit, aus der der schon höchst bedeutende Krist am Kreuz für Osuna (Grabkap. dort) stammt. Es sind die Bilder der Jesuskirche (l. Querschiff): Der

---

Franziskanerkirche-der-Nonnen (1. Kap. l. bei der Tür) den Namen De-Loca trägt, und daß Julius de Loca unterm 13. November 1578 sich mit Angelo Kriskuolo zur Anfertigung einer Altartafel für den Kapitän Mugnes von Palma in der Neuen Marienkirche verpflichtet.

1) Aus dem Jahre 1648 stammt Riberas schöne Radierung des Johann von Österreich. Zur selben Zeit gibt er einer Gottesmutter im Schloß die Züge Annas.

2) Im Gegensatz zu Borgese, der »Spagnuolo« genannt wird.

hl. Ignaz vor Paul III nach Tizians damals noch in Parma befindlichen Bilde des Papstes[1]); Ignaz in Ekstase vor dem Monogramm Kristi; Ignaz schreibt seine Ordensregeln mit Hilfe der Jungfrau Maria. Die Kellerbeleuchtung seiner ersten Zeit ist hier überwunden: alles ist strahlendes Himmelslicht, in dem sich die dunkle Gestalt des Heiligen badet. Das Vorbild ist Tizian. Die Bewegung ist durchweg heftiger als in den späteren Arbeiten. Im übrigen ist dies die Zeit der Stiche. Nur das großartigste seiner Hieronimusbilder, sei es, daß es sich um Stiche oder Ölbilder dieses von Ribera so gern dargestellten Asketen handelt, fällt in diese Zeit: NM. 83979 (2,62 h : 1,64 b. Abb. 107). Es kam 1813 aus der 1897 zerstörten Dreifaltigkeit-der-Nonnen ins Museum, und wenn wir hier auch noch nicht die Meisterschaft Riberas in der vollkommenen Beherrschung des Lichtes haben, so doch schon die vortreffliche, mit feinem Pinselstrich ausgeführte Modellierung, die breite Faltengebung, die tadellose Zeichnung und den hohen religiösen Ernst, die alle seine Werke auszeichnen. Volle dreißig Jahre später kam er am Ende seines Schaffens noch einmal auf seinen malerischen Lieblingsheiligen zurück (NM. 83980. Abb. 108), freilich nur in Halbfigur, gez. JUSEPE DE RIBERA ESPAÑOL · F · 1651: man vergleiche beide Werke, und bemerke namentlich die große geistige Vertiefung des Hieronimus von 1651, der allerdings in den Farben zu arg mitgenommen ist, um in dieser Beziehung mit dem von 1621 den Vergleich aushalten zu können: Vom Asketen ist er zu dem durchgeistigten Gelehrten geworden[2]). Es folgt der Trunkene Silen (NM. 84042), gez.

Josephus é Ribera, Hispanus valentin. et accademicus Romanus faciebat partenope 1626.

Ein Meisterwerk, das nur ein in der einseitigen Bewunderung der Auflebung befangenes Urteil mit Burckhardt »abscheulich« findet. Freilich ist der Silen nicht »schön«, aber wie ist er und alles Übrige gemalt! Will man etwas aussetzen, so mag man die allzu umfangreiche Lichtfläche des nackten Körpers für den Eindruck verantwortlich machen, daß die Figuren trotz aller Verkürzung noch zu sehr in einer Ebene zu stehen scheinen, und daher die Radierung von 1628 vorziehen: hier ist die Kraft der Karakteristik mit dem höchsten malerischen Können zu einem großen Kunstwerk vereinigt, an dem noch späte Zeiten lernen können.

Es folgt nun bald Riberas Tätigkeit in Spanien, während der er sich zur Lösung des Lichtproblems durchringt: den Sieg bezeichnet die Empfängnis von Salamanka (1635). Erst 1637 finden wir ihn in Neapel wieder: aus diesem Jahre

1) Gegen die breite Öffnung im Hintergrunde hebt sich eine Gestalt in rotem Mantel ab, welche die Züge des Malers im Alter von etwa 30 Jahren zeigt.

2) Der im Nebenraum der Sakristei der Jesuitenkirche befindliche hl. Hieronimus, dem der Engel von links oben die Posaune ertönen läßt, hat rotgelben Körper und starkrote Gesichtsfarbe und kann nur als Schulwiederholung gelten. In S. Giovanni di Dio (Querschiff r., r. Wand) ein hl. Hieronimus, der sich die Feder schneidet, aus dem Jordanokreise.

stammen zwei sehr verschiedenartige Werke seiner Hand. Im NM. die Schindung des Marsias (o. N. stark restauriert), in S. Martin die Beweinung. Erstere war ursprünglich im Besitze des Kaspar Roomer und kam aus dem Besitze Vasto ins Museum. Es ist gezeichnet: Jusepe de Ribera español valenciano F. 1637. Auch hier ist in erster Linie die malerische Kraft zu bewundern, mit der der gräßlichste körperliche Schmerz, den die Einbildung sich vorstellen mag, malerisch vollendet dargestellt wird. Der schreiende Marsias liegt überkopf: nur ein Meister der Verkürzung und Anatomie wie Ribera konnte so etwas wagen, das an Michelangelos kühne Art erinnert[1]). Das Fleisch des Apoll ist im Gegensatz zu Marsias sehr weiß und auch letzteres nicht so leuchtend, wie es die Höhe seines Schaffens zu zeigen pflegt. Die Muskulatur ist von ganz großartiger Durchführung, und die in höchster Qual wogende Brust, die sich unter den Fesseln förmlich windenden Arme sind von unübertrefflicher Wirkung. Dabei finden wir auch inhaltlich sehr fein beobachtete Züge. Wir stehen erst am Anfang der furchtbaren Peinigung, sehen nur das erste Stück der entsetzlichen roten Wunde . . Und dazu die Stufenfolge der mitempfindenden drei Satire, die entweder auch laut schreien oder sich die Ohren zuhalten. Endlich malerisch: wie muß man »den Silberglanz der Haut, die grünlichen Halbtöne, die goldenen Haare zu einer Harmonie gestimmt auf Grund des schimmernden Purpurmantels« bewundern![2])

Fällt bei dem Marsias die Teilnahme, die uns die Kunst Riberas einflößt, nicht mit der Tiefe zusammen, die wir für den Gegenstand empfinden, so treffen sich beide in einem seiner bedeutendsten Werke, der Beweinung von S. Martin (überm Altar der Schatzkammer (Abb. 109); das zwar schlecht gehängt ist, an Größe und Ernst der Wirkung aber durch das umgebende matte Spätwerk des Jordano noch gewinnt. Ein unter der Vorliebe für die Auflebung und für den Neapolitaner stehendes

---

1) Ribera beschäftigt sich Zeit seines Lebens mit dem Problem der Darstellung des menschlichen Körpers unter dem Zwang höherer Gewalt. Vom sitzenden Hieronimus geht er über zu dem entkräftet daliegenden Simson, zum trunken hintorkelnden Silen, zu dem nur mit einem Arm gehaltenen herabsinkenden hl. Sebastian (Petersburg 1628), zu dem völlig im Tode zusammengebrochenen Krist (1637), zu dem im Schlafe ruhenden Kristkinde (1639), dann zu den hängenden Gestalten, den zum Schinden aufwärts gezogenen hl. Bartolomäus (Prado 1630), zu dem Krist, dessen Oberkörper im Schoße Gottvaters ruht, während der untere von Engeln im Bartuch getragen wird, zu dem nur mehr am linken Handgelenk hangenden hl. Sebastian in Neapel usw.

2) »Dies Silbergrau, das sich in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre bemerkbar macht, neben dem warmen bernsteinfarbenen Fleischton, der das Rötliche der vorhergehenden Zeit bei Ribera ablöst, stammt nicht von diesem, sondern kommt aus dem Norden und wird ganz allgemein zum Modeton«: »Hals, van Dyck, . . Rubens, Velasquez, Reni haben ihm gehuldigt (Mayer). Auch die der Marsiasschindung entsprechende kristliche Marter des hl. Bartolomäus fehlt nicht in riberaschen Nachahmungen Neapels, so das krasse und kunstlose Bild in S. Maria della Neve (r. vorm Altar). (Ebendort eine Beweinung (l. in der großen Kap.), auf der der Oberkörper des Heilands gesucht und unschön über das l. Knie der Maria gelegt ist, in S. Johann-der-Florentiner (1. Altar l.) usw.)

Urteil pflegt noch heute Stanzionis Beweinung in der Kirche dieser gewaltigen Leistung des Spaniers vorzuziehen, und doch kann sie in keiner Beziehung den Vergleich aushalten. Massimos Aufbau zeigt das akademische Dreieck; der Oberkörper des toten Heilands geht in die Tiefe: bei Ribera komponiert sozusagen nur das Licht, und der gewaltige Körper, dessen völlige Gebrochenheit die mit unnachahmlicher Kunst zusammensinkenden Glieder ausdrücken, rückt kühn in den Vordergrund. Wie sonst von dem heiligen Kinde in der Krippe eigenes Licht ausstrahlt, so wirft hier die herrliche Brust des im Tode noch gewaltigen Heilands eine Flut magischen Lichtes zurück, dessen bernsteinwarmer Ton mit den grünlichen Schatten in dieser Kraft und Tiefe nur dem Ribera gelingt. Das wirkt wie Rembrandts Licht über der Kühnheit michelangelischer Formen! Dabei ist die Empfindung des Schmerzes, wenn auch von südlicher Heftigkeit, darum nicht minder wahr. Den Nordländer mag es befremden, wenn die Maria Magdalena den Unterschenkel des Heilands hebt und die Sohle des Fußes voll schmerzerfüllter Inbrunst an die Lippen drückt. Aber Ribera will mit den Augen eines Neapolitaners, mit dem glühenden Herzen eines Spaniers, dem tiefsten Glauben eines Katoliken beurteilt werden[1]). Das alles ist mit einer Wahrheit beobachtet, mit einer Ehrlichkeit empfunden, mit einer Beherrschung aller malerischen Mittel dargestellt, daß wir hier vor einem der großen Kunstwerke aller Zeiten stehen. Ein Meisterwerk ist das Ganze, sind die Plastik des Kopfes, der Schmerz der Maria, die Verkürzung der Magdalena, der in tiefen Schatten wehmutvoll ausklingende Kopf des Josef von Arimatia, die wundervoll zusammengelegten Hände der Mutter Gottes, Einzelheiten, die man nicht müde wird, bewundernd zu betrachten. Und einmal dürfen wir auch dem De Dominici zustimmen, wenn er ausruft: »Alles ist Schmerz in der Darstellung dieser heiligen und furchtbaren Tragödie.« Von einer anderen Beweinung, bei der Maria den Heiland im Schoße hält, erhalten wir Kunde durch Celano; sie befand sich in der Kirche der Solidad (Solitaria, 1. Kap. r., auf dem Pizzofalkone). Kirche und Kloster wurden aufgehoben und 1824 zu Amtsräumen umgewandelt. Das Bild ist spurlos verschwunden[2]).

1) Auch der Toskaner empfindet grundverschieden. Denselben Vorwurf, die Klage einer der Frauen am Fußende des Heilandes hat schon Botticelli in seiner Weise zum lebendigen Ausdruck gebracht auf seiner Beweinung in Mailand (Poldi Pezzoli): Gefaßt, mit ganz nach Innen gekehrtem Schmerze die Augen geschlossen, trägt die Maria die mit der Leinwand verhüllten Füße und legt sanft und innig den schönen Kopf darauf. Wie ganz anders der Spanier, der das Weib in leidenschaftlichstem Schmerze den Fuß ergreifen und ihn an der von der Wunde durchbohrten Stelle mit Küssen bedecken läßt! Hier wird mittels der Kunst durch die Macht der Erregung im Beschauer das gefährlichste aller unschön wirkenden Ausdrucksmittel, der Ekel, siegreich überwunden.

2) Wenn es nicht etwa die (stark nachgedunkelte) kleine Beweinung ist, die voll riberischer Anklänge als Altarblatt in S. Restituta (Kap. l. vom Eing.) hängt und gewöhnlich dem Anello Falkone gegeben wird. Hier liegt der Heiland nach der Auffassung Michelangelos auf dem Schoße Mariens. Der kleine Kopf der Gottesmutter mit den großen Augen ist ebenso wie der gute Akt des Heilandes und die flüssige und bestimmte Art, wie

Von 1638 bis 1643 entstehen die 12 Zwickelfiguren (r. und l., Abb. 110) und der Moses und Elias (Eingangswand, Abb. 111) in der Kirche von S. Martin, wohl die bedeutendste Leistung des Meisters, sei es, daß man diese Bilder für sich oder als Teil des Schmuckes dieses schönen Raumes betrachtet. Die Zwickelfiguren stellen auf dunklem Grunde (so daß sie den Neapolitanern von Anfang an zu düster erschienen) die Profeten dar; auch Noah ist darunter: »Alles ernste Männer, Leute aus dem Volke, keine schönen Köpfe, aber durchgeistigt«. Dabei sind sie in der Bewegung alle verschieden, bald lebhafter, bald ruhiger, immer aber bedeutend, maßvoll und würdig. Mit der ihm eigenen Einsicht in die Grenzen seiner malerischen Mittel sind sie in den Raum eingeordnet als selbständige Organe, ohne daß, wie es doch die Zeit in ihrem Überschwange zu tun pflegte, die Malerei zur Plastik und diese zur Malerei verkehrt wird. Meist setzt sie ja an diese Stelle bewegte Figuren aus Stuck. Riberas Profeten, durchaus Kinder einer neuen Zeit, was Licht und Bewegung, Ausdruck und Farbe betrifft, stellen sich in der Art, wie sie den Raum schmücken und beleben, unmittelbar neben Rafael und Michelangelo: sie sind für das 17. Jahrhundert, was jene für das 16. Jahrhundert bedeuten, und vielleicht um so höher zu schätzen, als die Zeit längst vorüber war, die eine solche meisterliche Selbstzucht zu würdigen wußte[1]).

Wie die oben erwähnte Beweinung ist auch eine Gottesmutter mit Kind in Halbfigur vom Jahre 1639, die wie so viele andere auf Rafaels Gottesmutter auf dem Sessel zurückgeht[2]), spurlos verschwunden. Justi sah sie noch im Besitze des Herzogs von Bovino und gibt davon eine Beschreibung. Bemerkenswert ist die Beweinung der Marienkirche-der-Reinheit (Kor, Kap. r.). Sie ist ohne Namenszug und in eine größere Leinwand eingefügt (hohes Rechteck, 1,28 b : etwa 2,0 h). Der Leichnam, bernsteinfarbig leuchtend, ist in der Haltung der Dreifaltigkeit in Madrid (Prado)[3]) die Kniee nach rechts gedreht herabgesunken. Den Oberkörper

---

das weiße Lendentuch mit seinen blauschwarzen Schatten gemalt ist, riberisch. Auch die (durch Schenkung dahin gekommene) Beweinung in der Kapelle der hh. Filipp und Jakob (neben S. Johann-zu-Karbonara, die Kap. der hh. Monika-und-Alfons-Bruderschaft, r. Wand) könnte allenfalls in Betracht kommen, obgleich sie mehr karavaggionisch zu sein scheint. Der Krist liegt die Schultern im Schoß der Gottesmutter so, daß sich der Leichnam gut vom schönen Rot des Kleides abhebt, nach links auf weißem Tuche und läßt den linken Arm über das linke Knie der Mutter fallen. Diese streckt die Rechte mit der michelangelischen Gebärde von sich, den von schönem blauen Schleiermantel bedeckten Kopf nach rechts wendend. Die Linke liegt fromm am linken Oberarm des Heilandes, in den sie die Spitzen zart eindrückt. Gleicher Art ist die (schlechter erhaltene) Grablegung gegenüber.

1) Übrigens erinnern sie in mehr als einer Beziehung an die Bilderreihe der Apostel in Halbfiguren, die Rubens 1603—04 für den Herzog von Lerma in Madrid verfertigte, so daß wir bei Ribera den Einfluß der Karacci-Karavaggio auch mittelbar durch Rubens, dessen Kunst sein Lehrer Ribalta in Italien selbst kennen gelernt haben muß, wahrnehmen.

2) Vgl. die Rundbilder in S. Potito, S. Anello und anderswo.

3) Mir scheint dies eine zusammengestellte Wiederholung des Neapler Bildes zu sein; denn der Krist ist offenbar der einer Beweinung, nicht der mit Gottvater und dem hl. Geist

hält Maria und zwar so, daß sie den im Bogen herabhängenden linken Arm auf einem untergelegten Tuche stützt und die rechte Hand in die rechte Achselhöhle des Heilandes legt, dessen rechter Arm kraftlos herabhängt. Sein Kopf, den man nur in Seitenlinie sieht, fällt hintenüber. Von hoher Würde ist der nach oben gerichtete noch jugentliche Kopf der Gottesmutter. Hier ist Ribera ganz eigenhändig: die lockere Fingerbildung, die scharfgeschnittene Wunde der Seite, die warme Farbe des schönen Aktes mit den grünlich schwarzen Schatten verraten ihn auf das bestimmteste. Der unbefriedigende linke Fuß ist übermalt[1]). Eine dritte Beweinung, gez. 1644 (1,80 h : 2,50 b), die außerordentlich beliebt war und deshalb häufig kopiert wurde, ist figurenreicher als die von S. Martin, »sonst aber viel kleinlicher, freilich das große Publikum fesselnder« (Mayer)[2]).

Nicht gezeichnet, aber unzweifelhaft unserm Meister eigenhändig gehörend ist eine hl. Familie, die dem hl. Bruno erscheint im K. Schloß (Saal XV). Maria, Josef und das Kristkind besuchen den Heiligen, zu dem sich noch der hl. Bernhardin und rechts ein hl. Bischof (Augustin?), im Hintergrunde ein Alter, von dem nur der Kopf sichtbar wird, gesellen. Oben schweben drei Engel und Engelsköpfe. Den Mittelpunkt bildet der Knabe Kristus in hellrotem Kittel und bläulichweißem Mantel mit einem auffallend ausdruckslosen, von hellen kurzen Locken umgebenen Kopfe. Hinter ihm rechts stützt sich Josef auf den hochgefaßten Stock: den schönen aufwärts gewendeten Kopf mit grauem Barte trifft das volle Licht auf die Stirn, während die linke Wange im Dunkeln bleibt. Ihm gegenüber ist in ganzer Figur sichtbar die sehr jugendliche Maria in blondem Haar, hellrotem Unterkleide und schieferblauschwarzem Mantel. Sie legt die rechte Hand auf die Brust, und auch ihr Ausdruck ist verhältnismäßig leer und zaghaft. Es soll ein Bildnis seiner Tochter Anna sein. Ganz links in dunkelschwarzbrauner Kutte steht der hl. Bernhardin mit dem Kristuszeichen. Rechts, Krist gegenüber und dadurch, daß er halb kniet, seinen Kopf in dessen Kopfhöhe bringend, sehen wir die beste Figur des Werkes: den hl. Bruno in gelblich weißer Kutte, die Hände auf die Brust gelegt, den Mund in frommem Eifer halb geöffnet. Der Ton liegt auf der Gruppe rechts, die ein Gegengewicht durch die in die Mitte gestellte Maria erhält. In den Gestalten rechts und links klingt die Feier auf Erden, in den Engeln die im Himmel aus. Der Aufbau hat noch etwas Befangenes, das vielleicht auf den Besteller zurückgeht. Alle Gestalten stehen für sich, haben etwas

---

zusammen die Welt regierende, der in der späteren Zeit wohl als Gekreuzigter, nicht aber als vom Kreuz genommener und betrauerter Heiland vorkommt.

1) Mayer unbekannt. Eine minderwertige Wiederholung dieses hervorragenden Werkes, die mit breitem Pinsel gemalt einen kalten Fleischton zeigt, in der Sakristei der Barbarakirche.

2) Dies vielgerühmte Bild, das sehr oft den Besitzer gewechselt hat, ist endlich in — Amerika zur Ruhe gelangt. Der Ritter D'Angelo in Neapel verkaufte es 1908 für 25000 Lire an einen Herrn Carelli, dieser für 30000 Lire an einen Herrn Califano, der es im Auftrage eines amerikanischen Bischofs für eine Kirche in Amerika nach New York schickte. Abb. in L'Art.

von der Selbständigkeit der Figuren von Werken der 1400. Dabei ist die Farbengebung auffallend licht. Der warme Bernsteinton fehlt noch; kurz es scheint, als ob man dies Werk bedeutend weiter in die frühe Zeit des Meisters rücken muß, als es geschieht. Freilich kann dann von einem Bildnis der Anna erst recht keine Rede sein[1]).

Der hl. Bruno die Regel empfangend (NM. 84396. 0,38 h : 0,27 b) ist ein feines spitzpinseliges Bild auf Kupfer, gezeichnet, aber nur schlecht erhalten.

In das Jahr 1646 fällt Riberas Anteil an der Ausschmückung der Schatzkapelle des Doms: das auf Schiefer gemalte Altarbild, das den hl. Jänner unversehrt im Feuerofen darstellt[2]). Mayer nennt das Bild mit Recht wohl das bewegteste Werk des Malers. Auffallend ist bei Ribera, daß er das Feuer des Ofens zu keiner besonderen Lichtquelle benutzt: »es ist nur Licht im Licht«, das Bild ganz hell in den Farben.

Ribera hatte sich vor den Unruhen des Masaniello 1647 in das Schloß begeben, wo er vom Vizekönig freundlich aufgenommen wurde: zum Verhängnis für ihn und seine schöne Tochter! Denn hier beginnt begünstigt durch die Gelegenheit der Roman Annas mit Johann von Österreich. Aus dem Berichte eines Zeitgenossen erfahren wir, Johann habe am Abend des 24. März 1648 seinen vermeintlichen Nebenbuhler Don Antonio Enriquez von seinem getreuen Don Antonio Cartiglio überwachen lassen Letzterer ersticht aber aus Versehen dessen Freund Don Diego de Almodo, schlägt sich mit Enriquez entgegen dem Verbote Johanns im Duell und muß, um weiteres Aufsehen zu vermeiden, Neapel verlassen. Bei dieser Gelegenheit nun erfahren wir, Ribera habe das Bild seiner schönen Tochter in der Figur der Maria einer unbefleckten Empfängnis angebracht, die er »jüngst« für die Kapelle des k. Schlosses gemalt habe. Celano kannte dies Bild und sagt davon: »Auf dem Hochaltar befand sich ein Bild mit der Unbefleckten Jungfrau, vielleicht das schönste Werk, das je aus dem Pinsel des Josef von Ribera geflossen ist. Und da das Antlitz der Jungfrau von dem natürlichen Gesichte einer sehr schönen Frau genommen war, richtete es mehr als einmal Unheil bei einem Herrn an, der es sah . . Dies Bild wurde aus der Kapelle fortgenommen und nach Spanien geschickt, und an seine Stelle kam ein Marmorbild von Fansaga«. Es entstand vermutlich, als der Vizekönig Don Rodrigo Ponz Graf von Arkos 1646 die Kapelle ausschmückte und »für den Gottesdienst würdig herrichtete«. Vermutlich ziert es jetzt eins der spanischen Königschlösser.

Dagegen ist nicht verschollen (wie Mayer andeutet) der Johanneskopf auf

1) Ein ähnliches, aber nicht gleiches Bild beschreibt Celano in der zum Hospital umgewandelten Kirche der Dreifaltigkeit-der-Nonnen: »Im linken Kreuzschiff wurde ähnlich mit Marmor geschmückt [wie der hl. Hieronimus in einer der Seitenkapellen des Hochaltars] das Bild, das man dort sieht, und auf dem die Jungfrau, Josef und das Kristkind in der Mitte mit dem hl. Bruno und einem anderen Heiligen sie anbetend dargestellt sind, vom Spanjoletto gemalt«.

2) Zur Geschichte der Ausmalung vgl. das oben über Zampieri Gesagte.

einer Schüssel, der sich wohlbehalten im Filangieri-Museum des Komohauses (N. 1455) befindet und JUSEPE DE RIBERA ESPAÑOL Ā 1647 gezeichnet ist. Der großartige Kopf des Täufers liegt in einer auf einem Steine stehenden Schüssel, davor ein roh zusammengebundenes hölzernes Kreuz und ein Tuch. Die gelbgraue Blässe des Gesichtes mit dem noch lebensroten Munde, den gebrochenen Augen sticht prachtvoll ab gegen das Weiß des vorzüglich gemalten Tuches. Über dem Tuche das Schwert aus schwarzem Stahl: am Rücken glitzert eine feine Linie gleißenden Lichtes. Das Tuch diente dazu, das heilige Blut abzuwischen: so wenigstens sind die Blutflecken darauf gemalt. Welch grausamen Züge der Wirklichkeit, und doch, wie ist das durch eine unübertreffliche Kunst geadelt! Dalbono sagt davon: »Der Kopf einer Leiche, der aussieht, als ob er die Augen noch einmal aufschlagen könne, als ob der Mund noch ein Wort murmeln würde, das ewig ist. So viel Wahrheit hat der blasse Tod dieses abgeschnittenen Hauptes, das du berühren möchtest, und doch weichst du scheu zurück. Du streckst die Hand aus und meinst die Schauer der Todeskälte zu spüren[1]) . . .«

Das Jahr vor seinem Tode (1651) bringt uns nicht weniger als vier bedeutende Werke des Meisters. Zunächst vollendet er das schon 1638 begonnene Abendmal der Apostel im Kor der Kirche von S. Martin (4 : 4), links in der Ecke gez. 1651, die Krone seines Lebenswerkes[2]). Dargestellt ist, wie Kristus das Brot seinen Jüngern bricht. Ein Meisterwerk, das ebenso eigenartig im Vorwurf wie bedeutend im Aufbau und in der Ausführung ist. Es ist keine Tafelrunde, der Gegenstand war von den »Erben des Veronese« gegenüber erledigt; sondern der Heiland wandert von rechts auf eine Halle zu. Hinter ihm an der verlassenen Tafel trauert Johannes[3]), und Petrus hat sich, ähnlich der Magdalena der Beweinung, nach Genuß des heiligen Brotes in den Staub geworfen. Vor ihm kniet die Prachtfigur eines anderen Jüngers; dahinter mit verschiedenem Ausdruck innerer und äußerer Erregung, aber alle von tiefster Glaubensglut verzehrt die übrigen Apostel. Dem Horizont des blauen Himmels entlang, aus dem rechts eine Schar vorzüglich gemalter Engel herniederschwebt, zieht sich ein fahler Wolkenstreif, die tragische Tiefe der Stimmung vermehrend. Köpfe, Farben, Bewegung — alles ist von großartiger Schönheit, namentlich die Hauptgruppe, die auch die lebhaftesten Farben hat: Kristus im leuchtenden Rot des Rockes mit herabfallendem blauen Mantel, der Kniende in Weiß mit gelbem Mantel über der Schulter, Petrus in ergänzendem Blau-Altgold. Die übrigen Apostel alle in jenem schönen ernsten Dunkelgrau und Braun, aus dem die markigen Köpfe prachtvoll herauskommen. Wenn wir an Venedig erinnert werden, so liegt das natürlich an

---

1) Im Komohause befindet sich auch die feine Rötelzeichnung eines jugendlichen Mädchenkopfes, die dem Ribera zugesprochen wird und mit Tinte die Bemerkung trägt, daß sie des Meister Tochter darstelle. Die Ausführung ist außerordentlich sauber und sicher, die Übereinstimmung mit den Stichen Riberas aber nicht groß.

2) Keine gute Fotografie erhaltbar.

3) Er zeigt besonders stark die lange Oberlippe riberischer Gestalten.

Riberas künstlerischem Takt, der seine Farben mit denen der drei anderen großen Korbilder in Übereinstimmung bringt[1]).

Meisterhaft in der Zeichnung des vollendeten Aktes, dem warmen Goldton und Leuchtkraft des Fleisches, der Lösung des Problems des kraftlos und im Tode gebrochen hängenden Körpers ist der hl. Sebastian des NM. (83978. 1,25 h : 1,00 b), der ebenfalls aus S. Martin stammt und gezeichnet ist JUSEPE DE RIBERA ESPAÑOL · F · 1651. Der aus dem gleichen Jahre und von demselben Orte stammende hl. Hieronimus in Halbfigur mit der Feder, ebenfalls gezeichnet, ist schon oben besprochen worden. Von einer Büßenden Magdalena aus dem Jahre 1651 weiß uns Justi zu berichten. Er nennt sie eine hl. Maria Ägiptiaca: »Ein gealtertes, einst schönes Weib; magerer Hals; oberer Brustknochen sichtbar; ihre großen stark hervortretenden Augen, der einzige Rest ihrer früheren Schönheit, nach oben gerichtet. Die Haare nicht aufgelöst, herabgestrichen und mit einem weißen Tuche zusammengebunden; kurze Stirn; ärmliche Kleider«. Später, sagt August L. Mayer, zweifelte Justi das Bild stark an, ‚seiner Gemeinheit wegen'. Und doch ist es so echt wie nur eins der besprochenen Werke, und was wichtiger ist, so gut und so wenig gemein, wie jene! Davon hätte sich auch Mayer sehr leicht überzeugen können, denn das schöne Werk steht unversehrt und wohlerhalten im Komohause (N. 1440. 0,88 h : 0,71 b), gez. JUSEPE DE RIBERA ESPAÑOL · F · 1651 (Titelbild). Es ist eine Sinfonie in Braun: vom Blondgelbbraunen der Brotstücke auf dem Tische über das schmutzig-braungraue Lumpentuch am Halse bis zum tiefen Schwarzbraun der Haare. Dagegen steht nur das pastose Rot der einst so liebedürstigen Lippen, das Bernstein des einst so üppigen Körpers, die rötlich aufgelichteten, jetzt so verdorrten Hände. Und doch ist es noch kein altes Weib, sondern nur die in Reue verhärmte Jugend. Der Busen war einst voll, das Gesicht mit der niedrigen Stirn, in dem der schwellende Mund jetzt zu groß, die Nase mit den großen Löchern über der langen Oberlippe zu stark, die im Tränenglanze noch tiefschimmernden Augen, die sehnend aufwärts schauen, zu groß erscheinen, hat üppigere Tage gekannt. Der Halsknochen tritt hervor, realistisch, ja; aber nicht unschön. Die Hände liegen gefaltet auf dem Steine vor ihr: echt riberische Hände, vorzüglich gezeichnet, etwas flockig gemalt, rot aufgelichtet, so rot, daß man beim großen Finger der Linken an blutige Kasteiung denken muß. Davor der Schädel, ein Paar Stückchen gebrochnes Brot: wie immer nur das notwendigste Beiwerk. Der Hintergrund ist von einem schwach einfallenden Lichte spärlich erhellt: sonst kommt alles Licht von vorn. Wohl erinnert der Kopf an den der Maria Magdalena vom Jahre 1626 in Madrid (Ak. S. Fernando): dort aber ist noch tastende Jugend,

1) Massimos Vorbereitung zum Osterfest steht ganz unter dem Einflusse Tiepolos. Seine Farben sind das Beste am Bilde, das sonst über seine Kraft geht. Die Figuren haben schlechte Verhältnisse, und die Größe des Formates vergrößert auch seine Fehler. Das Abendmal ist nicht von Veronese, auch nicht von seiner Schule, sondern ein Fabrikbild in Nachahmung seiner Art. Die Fußwaschung (l.) ist wegen des Reflexlichtes schwer sichtbar; gehört sie aber dem Karacciolo, so ist er hier erträglicher als gewöhnlich.

hier ausgereifte Meisterschaft, und im Leben des Künstlers war ihm eine schöne Tochter zur Schande verführt, aus dem Herzen gerissen worden. Treffliche Worte hat dazu Dalbono, der das Bild in der Kunstausstellung Neapel 1877 sah. »Die Frau, die man zunächst für eine gemeine Frau halten sollte, ist eine hl. Margarete, könnte aber auch eine Magdalene oder eine ägiptische Maria sein. In der Malerei jener Zeit hielt man es für eine Pflicht, mit schönen Heiligen und mehr noch mit schönen Magdalenen zu paradieren. Auch die Priester, die Eminenzen wollten sie reumütig, aber schön[1]). Allein Ribera meinte, die Margareten, Magdalenen, Marien aus Ägipten hätten nach all den Tränen, der Reue, dem härenen Hemde, dem trockenen Brote keinen schöngeformten vollen Busen, keine glatten Haare, keine weichen Hände, kein weißes wie Alabaster schimmerndes Fleisch mehr haben können, wie Reni sie malte. Ribera war Künstler. Seht euch diese ineinandergepreßten Hände an, diese feine, gerissene, aber nicht mit Salben gepflegte Haut: da ist keine herrlich gewölbte Brust; die Augen sind schön, aber sie haben nicht mehr den Glanz der Verführerin. Der Zauber ist für immer vorbei. Auch der Mund ist nervös erregt. Und in dieser Halbfigur sieht man die Reumütige, die Frau, die sich in Tränen verzehrt hat, nicht mehr, sozusagen, die gnädigste Frau Magdalena, oder das edle Fräulein Magarete, die die anderen malten. Das ist die Wirkung einer nackten Wahrheitsmalerei: sie gefällt nicht allen; aber sie gefällt dem Gewissen des Künstlers.«

Außer diesem reichen Schatze meist vorzüglicher Werke des spanischen Meisters bewahrt Neapel nun noch eine große Anzahl von Werken, die ihm mit mehr oder minder Berechtigung zugeschrieben werden.

Der hl. Andreas in der Sammlung der Jerolimini (N. 43) ist kein übles Bild, stellt aber nur eine Wiederholung des Dresdener Bildes dar, und ermangelt wie alle unechten Riberas des feinen Pinselstriches des Meisters. Auch der Krist an der Säule (ebendort N. 35) zeigt einen guten Akt des Oberkörpers, nicht aber die Größe Riberas. Der hl. Pilger Jakob (N. 2) gehört wohl einem Jordanoschüler. Einen echten Ribera möchten wir dagegen in dem an schwer sichtbarer Stelle untergebrachten, stark nachgedunkelten hl. Sebastian von SS. Severin und Sosio (6. Kap. l.) erblicken. Beide Arme des ganz von vorn gesehenen Heiligen sind am Handgelenk oben an einem Baumstamm befestigt. Der edle Kopf mit den grünlichen Todesschatten ist nach hinten gesunken. Eine Frau zieht ihm links mit unsagbar schonender Gebärde den tötlichen Pfeil aus der rechten Achselhöhle. Hinter ihr eine zweite Frauengestalt. Die geringe Zahl der Beteiligten, der eine Pfeil, das helle Bernstein des leuchtenden Leibes, die Kunst, mit der der vollständige Zusammenbruch dargestellt ist — noch ist das linke Bein aufgestützt, aber schon schiebt sich fast ganz kraftlos der Fuß unter das rechte, — alles das ist so riberisch wie möglich, und die

1) Als Musterbeispiel s. Guercinos Magdalena im NM. 83981. Von ihm auch die Dreifaltigkeit der Neuen Jesuitenkirche (1. Kap. r. vom Hochaltar), der hl. Hieronimus im Schloß (VII. Saal, l. Wand), Kopf des Täufers NM. 84150 (in Nachahmung Korreggios mit Einfluß Karavaggios), der reuige hl. Peter NM. 84133, ohne Interesse.

Anfertigung müßte in seine beste Zeit fallen. Freilich könnte eine Entscheidung nur durch eine genauere Prüfung getroffen werden. Im Riberasaal des N.M. ist (o. N.) ein in sehr hellen Farben gehaltener Gottvater aufgehängt in hellem roten Mantel. Der Kopf hat riberische Anklänge, auch der Engel; aber die Farben, die Hand, das schlecht gemalte Hemdgewand, der rötliche Gesichtston weisen auf Jordanowerkstatt. Zwei beachtenswerte Werke finden sich im Nebenraum der Sakristei der Jesuitenkirche. Eine Enthauptung Johannes ist ganz mit dem Sinne grausamer Wirklichkeit, aber auch mit der Größe und Würde der Auffassung, dem Ernst der Ausführung dargestellt, die Ribera eigen sind. Der tötliche Streich ist gefallen, das Ohr ist blutig, die noch halb geöffneten Augen blutunterlaufen. Der Henker hebt die langen Locken vom Halse, um das edle Haupt der (im Hintergrunde kaum mehr sichtbaren) Herodias zu reichen, zu der er mit einem Blick leidenschaftlicher Liebe hinaufschaut. Der Körper dieses Henkers ist prachtvoll; der halbgeöffnete vollippige, sinnliche Mund, die leidenschaftliche Sprache der Augen, dazu das schöne Blau des trefflich gemalten Schurzes, das herrliche Rot des herabgeglittenen Mantels des Täufers: alles das steht dem Ribera so nahe, daß eine genaue Prüfung auf seine Hand sich wohl lohnen dürfte. Einen besonderen Anteil verdient das (leider beschädigte) andere Bild in Halbfiguren: Der jugendliche Krist unter den Schriftgelehrten im Tempel. Kristus mit blassem Kopfe, dessen braunes Haar eine schöngerundete Stirn enthüllt, hat den rechten Arm erhoben. Die Nase ist auffallend klein, die Lippen dagegen sind voll und hochrot. Die rechte Hand zeigt die eigentümlich kurzen runden Finger, wie sie Ribera auch sonst hat (vgl. den Jakob, Mayer 96 usw.). Mit dem linken Zeigefinger weist er auf die Stelle eines Buches, das vorzüglich gemalt von der Hand des Schriftgelehrten rechts, der Hauptperson neben Krist, gehalten wird. Dieser bildet mit den scharfen, männlichen Zügen, den kleinlich lauernden Augen, dem vorspringenden Kahlkopf mit spärlichem glatten Haar, der scharfen kurzen Hakennase über brutalem Munde, dem knochigen mageren Gesichte, starken Ohr in reiner Seitenansicht den vollen Gegensatz des rechthaberischen gelehrten Gesetzesfanatikers gegen die weichen Züge des Knaben, der gewiß die mit dem Zeigefinger der starkknochigen Hand bezeichnete Stelle der Schrift nicht widerlegen kann. Zwischen beiden sind, nur mehr schwer zu erkennen die Züge eines Alten mit weißem Haar und Vollbart, rötlicher Gesichtsfarbe sichtbar. Ganz im Dunkel rechts erscheint noch ein anderer Kopf mit starken rötlichen Tönen. Die Farben, das ganz hellockergelbe Gewand des Knaben, das schieferblaue Untergewand und der braungoldgelbe Mantel des Schriftgelehrten, die dunkelbraune Kapuze des Mannes rechts, dazu die hochroten Lippen und Fleischtöne, die vom zarten blassen Weiß des Knaben ins Bernsteingelbrot und Rote der Alten gehen, stimmen vortrefflich zusammen. Die Hände sind neapolitanisch »sprechend«, die des Knaben von jener flockigen Weichheit, die man gelegentlich bei Ribera bemerkt. Das Licht fällt scharf von links, so daß der Schlagschatten des rechten Armes über die Brust des Knaben fällt. Wir haben es hier wohl mit einem unter Riberas Augen entstandenen

Werke zu tun, für das wir seine Hand in Anspruch zu nehmen zögern. Salvator Rosa, der stets um eigene Erfindung verlegen war, arbeitete den gleichen Vorwurf in der Weise im Gegensinne um, wie wir ihn im NM. (83967) sehen. Das Bild fällt in seine römische Zeit (1660—73). Ein Schulbild des Karavaggio mit dem gleichen Vorwurf in kleinen abgeschnittenen Figuren hängt im Schloß (Saal VII, l. Wand)[1].

Außer in der Jesuitenkirche muß Ribera mit seiner Werkstatt in der Kirche der hl. Maria-in-Portico tätig gewesen sein, die 1632 von der frommen und reichen Frau Felizia Maria Orsini, Herzogin von Gravina, gegründet und ausgeschmückt wurde. Im linken Kreuzschiff befindet sich ein Hiob, der, obwohl nicht aus der Nähe geprüft, doch dem Meister gegeben werden darf. Das längliche Rechteck stellt in vorzüglichem Aufbau Hiob auf dem Düngerhaufen dar. Er liegt nackt mit weißem Lendentuche links im Vordergrunde, den Oberkörper halb aufgerichtet, den linken Ellenbogen auf ein Stück Holz gestützt, den rechten Unterarm auf dem rechten Oberschenkel. Er spricht mit großer Mühe, wie in heiligem Sterben. Der echt riberische Körper ist abgemagert, das starkknochige Gesicht eingefallen; die Augen leuchten in überirdischem Glanze: »Ich erkenne, daß Du alles vermagst, und kein Gedanke ist Dir verborgen.« Hiob ist das wahre Vorbild spanischer Glaubensstärke. Eine steinerne Brüstung trennt ihn von vier schönen Gestalten, die sich zu ihm beugen: rechts eine Frau, dann drei Männer in verschiedener Haltung, alles Halbfiguren. Der links stehende schließt das Ganze vortrefflich ab, indem er sich im Halbprofil dem glaubensstarken Unglücklichen zuwendet. Dessen Körper ist voll dem Lichte zugekehrt, das ihn warm durchleuchtet, während die Nebengestalten nur Streiflicht von links erhalten. Die Haltung erinnert lebhaft an den hl. Andreas in Pest. Riberanachfolge oder -Werkstatt — die Arbeiten könnten während der Abwesenheit des Meisters in Spanien entstanden sein — zeigen am gleichen Orte die Beweinung (2. Kap. r.), der Tod Josefs (2. Kap. l., l. Wand) und die Vermälung Mariens (gegenüber). Rote Fleischtöne, schwarze Schatten, eine gewisse Unfeinheit der Ausführung, gröbere Zeichnung und Modellierung der Gesichter verdecken die karakteristischen Eigenheiten Riberas, wie die Köpfe der Alten, die Hände und die Farbengebung[2].

Dalbono erwähnt einen hl. Franz von Ribera in der Manier Renis, den er

---

1) In der 2. Kap. r. der Neuen Jesuitenkirche befindet sich auf dem Altar eine Heimsuchung, die von Stanzioni angefangen und von einem seiner Schüler vollendet sein soll. Dalbono gibt sie überhaupt dem Massimo. Das Werk sieht aber weit mehr nach Riberafolge aus. Das goldige Rot des Himmelsraums mit den Engeln, die schwarzumränderten dunklen Augen, das schöne Braungelb der Elisabet, das Blau und Rot der Maria mit echtem Riberakopfe, der kleine sich umwendende Krist: es ist alles Ribera und verwandt mit dem Krist unter den Schriftgelehrten.

2) Eigentümlich sind die beiden Bilder der 3. Kap. r. und l.: eine hl. Familie und eine Gottesmutter mit Kind, die beide über Korreggio und die Parmenser mit Ribera zusammenhängen. Sie erinnern an Schidone und gehören zu dessen Nachfolge.

in der Ausstellung 1877 sah. Es kann sich dabei nur um den hl. Franz von Sales in S. Restituta (3. Kap. l.) handeln, oder um den hl. Franz von Paola, ein Brustbild, das früher in S. Barbara, jetzt in der Kapelle rechts vom Eingang der Kirche des hl. Franz von Paola (hoch überm Altar) hängt. Das Altarbild von S. Restituta stellt den verzückten Heiligen mit der beschattenden Kapuze dar, die rechte Hand auf die Brust gelegt, in der Linken ein Buch, mit dem Ausdruck tiefster Andacht in dem leuchtenden Gesichte. Näher dem Ribera steht der hl. Franz von Paola, indes sind die Fleischtöne blaß und haben nichts von der leuchtenden Bernsteintiefe seiner guten Zeit. Von den zwei Gottesmüttern, die Dalbono erwähnt, ist eine im Dom (Sakristei, l. Wand). Es ist eine sitzende Jungfrau in tiefblauem Mantel, die ihr Kind stillt, stark beschädigt, und wohl nicht mit Unrecht einem Nachfolger Riberas, wie Anello Falkone gegeben. Die andere ist eine Muttergottes von Loreto in S. Marien-des-Volks (Inkurabili, 3. Kap. r.), deren rötlichen Fleischtöne und ganze Art sie in die Jordanoschule weisen[1]).

Aus der großen Menge der Bilder, die sich an Ribera anlehnen, geben wir nun noch eine Anzahl, die wenigstens einigermaßen die Mühe des Aufsuchens lohnen[2]). In S. Gregorio Armeno (4. Kap. l.) ein hl. Benedikt, stark übermalt und beschädigt, aber der Kopf noch gut. In S. Barbara (Sakristei) eine Beweinung mit dem nach Art des hl. Bartolomäus herabgesunkenen Krist, breit gemalter und wenig guter Akt von harter Weiße. In S. Marien-der-sieben-Schmerzen (5. Kap. r., über der Tür) eine Nachahmung des hl. Hieronimus, die man auch dem M. Preti gibt. In S. Martin (1. Kap. r.) ein Abendmal in kleinen Figuren. In einer Kapelle des hl. Blutes Kristi soll sich nach Chiarini ein Werk Riberas befinden, das zu seinen schönsten gehöre. Die Beschreibung ist nicht eben ermunternd: Der

---

1) Seltsamerweise wird sie mit der Gottesmutter des Karmine (1. Altar l.), darauf die betende Stifterin des Hospitals (Franziska Maria Longo 1519), verwechselt, die, ganz verdorben, unter die Manieristen der 1500 gehört.

2) Die Angaben der Neapler Schriftsteller sind hier wie immer äußerst verwirrend und beruhen oft auf einer erstaunlichen Willkür. Giannone gibt Ribera folgende (von De D. nicht erwähnte) Zuschreibungen: In der Trinità di Palazzo (1774 zerstört) eine Gottesmutter mit dem Kinde und dem hl. Franz; in S. Anna di Palazzo: ein Krist am Kreuz mit der hl. Magdalene, ein Werk, das er für eins seiner besten erklärt; in den Jerolimini den hl. Andreas, einen Ecce Homo und drei Apostelköpfe (wie Celano); in der Sammlung des Kardinals Ruffo: ein Bildnis, das einen Brief in der Hand hält (1,0 : 1,50) und einen hl. Hieronimus, der schreibt (1,25 : 1,50); in der Sammlung Filomarini, später des Fürsten Rocka 300 kleine Bildnisse (!); endlich in der Sammlung Capece Galeota eine Geburt Kristi, »das herrlichste, das er je schuf, ganz naturwahr mit den Bildnissen seiner zwei Töchter« (im Louvre?). Auch Celano preist dies Bild aufs höchste. Übrigens erwähnt schon Kapaccio einen im Privatbesitz im Hause des Santi Francucci befindlichen hl. Franz (den des Karavaggio im NM. 84026?) und eine Marter des hl. Bartolomäus (ebendort). Roomer hätte nach ihm einen hl. Lorenz, einen hl. Hieronimus, die Schindung des Marsias und fünf andere Heilige besessen; nur fragt es sich, ob sie bei dem eigenartigen Geschäftsbetrieb des Flamen als Originale gelten können.

Heiland sei nach einem Psalm dargestellt, wie er vom Gottvater in einer Weinkelter gepreßt werde, so daß aus seinen heiligen Wunden das Blut hervorspritze. In S. Marien-des-Sterns (letzte Kap. r.) ohne Angabe des Vorwurfs. In S. Dominik (Kap. des hl. Bartolomäus) ein Altarblatt, auf dem der Heilige von zwei Henkern geschunden wird, das sich der wildesten Zuschreibungen erfreut: bald ist es lombardisch, bald gehört es dem Lanfranko, bald dem Korenzio oder dessen Schule. Es ist aber kaum den Hader wert. In S. Jakob-der-Spanier (3. Kap. r.) eine sitzende Heilige, die man aus unbekannten Gründen eine hl. Anna getauft hat. Sie könnte eher eine Magdalena darstellen. Den schönen Murillokopf mit großen schwarzen erhobenen Augen nach ihrer Linken aufwärts gewendet stellt sie den linken Fuß unter den dunkelblauen Mantel hervor. Goldenes Licht dient als Heiligenschein. Die Rechte liegt oben an der Brust, die Linke weist mit ergebener Gebärde auf einen unbestimmbaren Gegenstand links. Ein ansprechendes, stark nachgedunkeltes Bild dieses Kreises. Die »Antonio Stabile 1582«[1]) zugeschriebene Unbefleckte in SS. Severin und Sosio (4. Kap. l.) mit zwei Stiftern in Brustbildern rechts und links ist nichts als eine harte und unangenehme Wiederholung von Riberas Empfängnis in Salamanka vom Jahre 1635.

Schüler im eigentlichen Sinne hat Ribera in Neapel, wie es scheint, nicht gehabt. Wenn man Salvator Rosa als denjenigen bezeichnet, der den Namen eines Riberaschülers am meisten verdiene, so ist auch das ein Irrtum: Rosa erhielt den Riberaeinfluß mittelbar durch seinen Schwager Franz Frakanzano, der seinerseits von der Überlieferung stets als Riberaschüler bezeichnet wird, ganz so wie sein Schüler Zäsar Frakanzano de Vigiliis.

Beide entstammen einer alten Adelsfamilie Veronas. Einen Alexander, den Sohn des Herkules F., finden wir als Maler in Apulien tätig, seit 1627 in Neapel. Er ist mit Elisabet Minazza von Monopoli verheiratet, und Franz wie Zäsar sind ihre Kinder. Ersterer, mit Spitznamen später Ciccio genannt, wird geboren und getauft in Monopoli am 9. Juli 1612. Seit 1622 ist er in Neapel, wo er am 19. Oktober 1632 die Schwester Salvator Rosas, Johanna (irrtümlich auch einmal Franziska genannt) heiratet. Durch diese Heirat erklärt sich Rosas enge künstlerische Verbindung mit den Frakanzani und durch sie mit Ribera. Am 13. Juni 1639 wird Franz und Johanna ein Sohn Rafael-Anton, am 12. Januar 1643 ein weiterer Sohn Niklas-Anton geboren.

Weniger noch wissen wir von dem künstlerisch bedeutenderen Zäsar. Geboren in Biscegli, ist er seit 1622 in Neapel. 1632 wird er als Taufpate in S. Liborio erwähnt. Er heiratet am 16. Juli 1626 in Barletta, wohin er oft zurückkehrt, die 1618 geborene Beatrix Coviella oder Covelli. Kinder werden ihm von 1633 an mehrere geboren: von Überlebenden 1640 Karl-Anton, der spätere Geistliche

1) Ein Hieronimus Stabile kommt schon 1549 als Malermeister vor. Für ihn fertigt Johann Merlian von Nola einen prachtvoll geschnitzten Bilderrahmen von 3 m Breite zu 5 m Höhe.

und Maler, 1644 Dominik, später Geistlicher, noch später Michelangelo, den der Fälscher als Maler bezeichnet, der aber Schauspieler war. Er starb vor November 1653.

Von den Werken der Brüder ist wenig Zuverlässiges erhalten. De Dominicis Angaben, die von allen Späteren abgeschrieben wurden, sind wertlos. Ein von Celano beglaubigtes Werk des Franz Frakanzano befindet sich in S. Gregorio Armeno (S. Liguoro, 3. Kap. r.): es ist das Altarbild mit dem hl. Gregor, links der König Tiridates mit dem Schweinskopf hilfebittend vor dem Heiligen, rechts der Heilige in den Fluß Artaxat geworfen. Das Gewölbe wurde mit (unkenntlich gewordenen) Martern ausgemalt von de Mura, der auch das Werk des Franz Frakanzano überholt und ihm zwei Engel hinzugefügt haben soll, die die besondere Billigung Jordanos gefunden hätten. Franz' Werk verrät die großartige Auffassung seines Meisters. Die mächtigen Figuren, die in Schiefergrau, Weiß, Braun und Goldgelb gegen fast gar keinen Himmel stehen, sprengen den Rahmen. Die Marter des Heiligen in den Mondfeldern darüber sind von Zäsar F. Dieser malte urkundlich in den Jahren 1638—41 für 525 Dukaten den Nonnenkor des Klosters der Sapienza aus. Ganz den Nachahmer Riberas zeigen die Apostelköpfe Peter und Paul usw. (NM. 84372, 84365 usw. aus dem Besitze der Jesuitenkirchen Neapels) und das Brustbild eines Alten (84352) mit geöffnetem keifenden Munde, sprechender neapolitanischer Hand und lebhaften Augen bei rötlicher Färbung. Die ernst verhaltene Würde des Spaniers ist dahin. Auch der hl. Hieronimus (o. N.) ist nach riberaschem Rezepte, aber doch von einiger Selbständigkeit in der Farbe[1]).

Nennenswert unter den wenigen Schülern Riberas ist Bartel Passante, von dem wohl viele der Schulbilder des Meisters stammen[2]). Celano sagt von ihm bei

1) Selbst in den wenigen zuverlässigeren Angaben der Schriftsteller herrscht Verwirrung. Der Tod des hl. Josef inmitten des Herrn, der Muttergottes, des Erzengels Michaels, Gottvaters usw. in der Dreifaltigkeit der Pilger (1. Kap. l.) wird von Celano dem Franz F. gegeben; Giannone läßt es zweifelhaft. Eine Gottesmutter mit Isaias, David und dem hl. Augustin auf dem Hochaltar von S. Maria della Speranza (Speranzella) wird von Celano gar nicht erwähnt, von Giannone dem Zäsar F. zugeteilt. Die Empfängnis endlich, die Giannone dem Frakanzani gibt (in der Kirche des hl. Franz Xaver), ist überhaupt nicht auffindbar. Es liegt wohl eine Verwechslung vor mit dem Altarbilde der Jesuskirche (r. Querschiff), das, CAESAR FRACANZANO gezeichnet, den hl. Franz Xaver — eine Kirche dieses Namens gibt es in Neapel nicht — darstellt, der in seiner Ordenstracht im Mittelgrunde links auf einem Steinsockel sitzt und zu der schräg zu ihm herabgelehnten Jungfrau hinaufschwärmt. Ihm nahen sich eine Anzahl lebhaft bewegter, meist älterer Männer, Geschenke anbietend. Man sieht davon nur die Oberkörper, während links und rechts im Vordergrunde weitere Gruppen sichtbar werden, ein Mann, der sich seines Hemdes entledigt (und so Gelegenheit zu einem akademischen Akte liefert) und eine schöne Frau mit Kindern. Außer dem Heiligen und der Maria ist in dem ganzen Bilde keine ganze Figur: so sehr hatte die Modevorliebe für solche meist im Vordergrunde abgeschnittene Gestalten zugenommen. Die Farben sind kraftlos, die Zeichnung noch sorgfältig, der Aufbau eine schiere Unmöglichkeit rein dekorativ gesucht.

2) Scaramuccia sagt, er habe sich in Neapel einen »trefflichen und im Malen wohlbewanderten Jüngling zum Führer genommen, einen Schüler des Spagnoletto Gioseppe di

Gelegenheit der Geburt des Heilandes über der Tür der Jakobskirche: »Dies ist ein Werk des Bartel Passante, unsers Landsmannes, der von allen Schülern Riberas der beste war. Viele seiner Werke gelten als von der Hand des Meisters. In Neapel ist wenig von ihm geblieben, da der Flame Kaspar Romer die meisten gesammelt und nach Flandern geschickt hat.«

XLV

Als eine der malerisch bedeutendsten Persönlichkeiten steht der Vollblutneapolitaner Salvator Rosa im Vordergrunde der Geschichte der Malerei in den 1600 da. Er bezeichnet die ungeheure Ausdehnung, die das weltliche Tafelbild, und die Höhe der Entwicklung, die das Licht- und Farbenproblem seit den Tagen Rafaels und Michelangelos erreicht hat. Aber, alles das kommt nicht in Neapel, sondern in Rom und Florenz zur Geltung, und Rosa ist daher für die Neapler Malerei nicht anders zu betrachten wie etwa sein großer Landsmann Bernini für die Bildnerei: nur ihre Geburt verdanken sie Neapel; was sie können, haben sie in der Fremde gelernt, wie sie es auch der Fremde und nicht der Heimat schenken. Daher gehört auch die Geschichte Rosas nur so weit hierher, wie Neapel als Wiege seiner Kunst und als nachahmende Pflegstätte des von ihm vorbildlich Geschaffenen in Frage kommt. Es ist das alte Verhängnis Neapels, daß es an einem der größten seiner Söhne wenig Verdienst und noch weniger Anteil hat.

Der Name Rosa ist in Neapel sehr ausgebreitet, und zwar in der Form De Rosa. Salvator nannte sich und zeichnete seine Bilder, wie es Mode war und wie es der im Grunde wenig gebildete selbstgemachte Mann liebte, in der lateinischen Form stets SALVATOR ROSA. Er wurde am 20. Juni oder wahrscheinlicher am 21. Juli 1615 in Arenella, einer nördlichen Vorstadt von Neapel geboren. 1632 hatte Franz Frakanzano seine Tante Johanna geheiratet, und von ihm mag Salvator in den Anfangsgründen des Zeichnens unterrichtet worden sein. Tatsächlich blieb die Zeichnung Zeit seines Lebens seine schwache Seite, und den Mangel einer ernsten Schulung hat Rosa nur durch seine hervorragende malerische Begabung, die er mit eisernem Fleiße entwickelt, vergessen, aber nicht verschwinden machen. Von Anfang an war und blieb Rosa Selbstlerner, und daß er je in der Werkstatt des Ribera oder Falkone gewesen wäre, ist nicht nur unbewiesen, sondern auch ganz unwahrscheinlich, weil er dann eine viel bessere Schule hätte zeigen müssen. Eins aber ist neben diesem Mangel Rosa von seiner neapolitanischen Selbstschulung geblieben, das ist der schöne Goldton seiner Luft, wie das jugendliche Auge ihn an der heimatlichen Küste aufgenommen hatte. Nicht einzelne Linien auf seinen Landschaften oder die schönste Umrißlinie der Welt, die von Kapri, erinnern uns an die

---

Riviera, wie er sagte«. Er nennt ihn Aniello; und wenn diese Persönlichkeit nicht erfunden ist, so würde es sich um Aniello Falkone handeln.

Stätte seiner Kindheit, sondern die wunderbar golddurchleuchtete Luft, die die verschwenderische Natur über den Golf von Neapel wie einen dunstigen Zauberschleier auszubreiten pflegt.

Schon mit 20 Jahren ist er in Rom, wo er sofort den Anschluß an die Großen der Zeit sucht, um mit ihrer Hilfe, stets nach oben strebend, berühmt zu werden. Eitle Streberei und snobbisches Protzentum sind die tiefen Schatten im Bilde seiner künstlerischen Persönlichkeit. Rom bildet ihn, und wir müssen die vielfach verschlungenen Fäden der künstlerischen Tätigkeit des Roms dieser Zeit aufsuchen, wenn wir den äußerst aufnahmefähigen, begabten, aber fantasielosen Neapolitaner verstehen wollen.

Es ist ein sehr buntes Bild, dies Getriebe der Kunst Roms im ersten Drittel der 1600, fast so bunt und verworren wie das unserer Tage! Und auch darin gleicht es ihm, daß damals wie jetzt die Hauptrolle der Kampf der Akademiker mit der neuen Schule der Realisten, Veristen, der Volksmaler, der -- Sezessionisten usw. spielt. Als Akademiker herrscht unbeschränkt der Vorsitzende der Lukasakademie Peter von Kortona; er überragt auch Andreas Sacchi und siegt in der, wie man heute sagen würde, kunstpolitischen Frage, ob große Bilder mit vielen Figuren solchen mit wenigen, wie sie die Flachbilder der Antike vor Augen führen, vorzuziehen seien. Daneben hat sich seit 1626 die Volksmalerei des Peter van Laer, gen. Bamboccio, in Rom, des Schülers des großen Adam Elsheimer, in raschem Siegeszuge das Feld und die Herzen der Kenner erobert, die der »großen Schinken« längst überdrüssig geworden sind. Diese kleinen lebenswahren Gestalten des täglichen Lebens, der Bauern, Lumpen aus Höfen und Kneipen mit Tieren und Geräten des Alltags, gemalt mit liebevoller Sorgfalt in hellem Tageslicht oder noch lieber im Dunkel der Spelunken und Kellerräume, war die natürliche Umkehr von den blutleeren akademischen Göttern, Heroen und Heiligen, die man in den lichten Höhen nun schon seit Jahrhunderten herumwandeln und fliegen sah, ohne ihnen doch jemals näher zu kommen. Mit der folgerichtigen Technik, die Karavaggio und Ribera zur Reife geführt hatten, waren nun Gebiete malerischer Kunst erobert worden, die nicht nur neu und bisher unbekannt, sondern auch höchst reizvoll erschienen; mit einem Worte: eine neue malerisch ausbeutungsfähige Welt war erschlossen, den Künstler hatte die Erde wieder. In ähnlicher Richtung, aber nicht mit der Farbe, sondern aus der grafischen Kunst die ganze Fülle neuer Möglichkeiten holend, wirken neben dem Maler und Kupferstecher von Harlem der geniale Callot, dessen Bilder aus dem Volksleben, die »Capricci« 1617 ganz ebenso »einschlagen« wie die Kleinen-Leutebilder Peters, und sein merkwürdiger Nachahmer, der Neapolitaner Teodor-Filipp Llanos[1]). Dieser scheint uns auch das künstlerische Bindeglied zu sein, das zwischen Paul Bril und Rosa den Zusammenhang herstellt.

1) Über Llanos ein einigermaßen klares Bild zu gewinnen, ist sehr schwer. Seine Herkunft ist offenbar spanisch, wie wir denn auch von einem Ferrando und Andrés de Llanos von Murzia wissen. In Italien heißt er Teodoro Filippo di oder de Liagno, Filippo Napolitano, ja aus dem unaussprechbaren Llanos wird in Italien ein degli

Noch immer ist die Geschichte der flämischen Maler in Italien und ihres starken Einflusses auf die Entwicklung der italienischen Kunst nicht geschrieben. In

---

Angeli, d'Angelo usw.: als solchen nennt ihn Baglioni, unsere ausführlichste, aber nicht ganz zuverlässige Quelle. Nach ihm wäre er in Rom geboren, aber schon als Kind nach Neapel gekommen. Sein Vater malte unter Sixt V, später als Schützling des Kardinals Evangelista Pallotto im Neapolitanischen. Er selbst habe mit kleinen Figuren, also in der Art des Peter van Laer, und mit kleinen Schlachten begonnen. Nach des Vaters Tode sei er nach Rom gegangen, wo er sich denn am Vorbilde vieler großer Meister bedeutend vervollkommnet und auch Landschaften gemalt habe. Nach einem ehrenvollen Aufenthalte in Florenz beim Großherzog von Toskana, Kosimo II (1619—21), sei er nach Rom zurückgekehrt, wo er im Hause der Bentivogli (zur Zeit Bagliones der Mazzarini) auf dem Montekavallo sehr gelobte Fresken ausgeführt habe. Besonderen Ruhm aber erntete er mit seinen Landschaftsbildern von Tivoli »von guter Manier, natürlicher Schönheit und Harmonie und der Zutat von kleinen Figuren, die sich wunderbar darauf bewegen«. Nachdem er sich verheiratet hat, geht er nach Neapel, kehrt krank nach Rom zurück, wo er »jung« stirbt. Zur weiteren Karakteristik des »Neapolitaners«, wie er ihn selbst nennt, fügt er hinzu, er habe eine närrische Leidenschaft für allerhand schöne Altertümer und Raritäten, namentlich Schaumünzen gehabt, so daß man sehr sein Museum gelobt habe, das nach seinem Tode bald in alle Winde zerstreut wurde. Sein Tod sei spät unter Urban VIII (1623—44) erfolgt. Zum Teil widerspricht dem Tutini, indem er sagt: »Filippo d'Angelo, Neapolitaner, ziemlich berühmter Maler, geboren in Neapel und nicht in Rom, wie wegen seines Ruhmes als eines guten Malers Baglione behauptet, wurde vom Großherzog nach Florenz berufen und dort vorzüglich von ihm aufgenommen«. Die Neapler Geburt wird wahrscheinlich mit Rücksicht auf die alte Verbindung spanischer Maler mit Neapel. Auch verpflichtet sich am 27. Mai 1567 ein Maler Giulio de Angelo für 10 Dukaten eine Freske mit dem Apostel Peter und dem Evangelisten Johannes für eine Kapelle des Grafen von Matera zu malen, der sein Vater sein könnte, falls auch hier eine Verstümmelung des Namens angenommen werden darf. Er malt unterm 9. Juni 1566 ein Altarblatt für die Kirche zu S. Peter-a-Siepe von Lakava um 40 Dukaten (2,08 b : 3,10—3,40 h) gleich dem für die erlauchten Johann-Benedikt und Bruder de Amiano für die Franzkirche dort gelieferten. Es wird am 7. Dezember aufgestellt, und unterm 23. April 1568 folgt für die Bruderschaft der Beweinung zum hl. Erzengel daselbst eine Altartafel, die am 8. November abgenommen und aufgestellt wird. Sie besteht aus einer Beweinung in der Mitte, einer Beschneidung darüber, einer Verkündigung auf der Seite und den zwölf Aposteln auf der Staffel. Auch ist nach spanischer Sitte noch der Staubfänger in Blau mit güldenen Sternen vorgesehen. Ein Niklas de Angelo, ebenfalls Maler und wohl derselben Sippe der Llanos angehörend, erhält am 31. Oktober 1589 einen Abschlag auf 50 Dukaten für die Anfertigung eines Altarblattes mit dem hl. Vinzent für den Bruder Santo de Castellis, Prioren der Kirche von Groß-S. Severus in Neapel. — Filipps Lebenszeit wird willkürlich von 1584 bis 1625 angegeben. Er war ein Zeitgenosse Paul Brils usw., und schon 1640 wird er von dem Gesandten des Herzogs von Modena in einem Briefe als diesem ebenbürtig genannt. (Er lebte also wohl noch.) Am bedeutendsten tritt er aber offenbar durch seine Stiche hervor, die er im Wettbewerb mit Callot verfertigte, und durch die er einen großen Einfluß auf Rosa ausübte. Sie erschienen 1635 unter dem gleichen Namen wie das Werk des Callot: Capricci, d. h. Kleine-Leutebilder, die wie jenes sehr volkstümlich und von Rosa, der stets auf allen Modegebieten glänzen wollte, nachgeahmt wurden. Nur ein Selbstbildnis von ihm in den Uffizien, gez. Filippo d'Angeli Romano 24. Nov. 1622 und Stiche im Korsinihause zu Rom gehören ihm mit Sicherheit, eine Reiterschlacht in Schleißheim wird ihm zugeschrieben.

Rom führt, wenn man auf die Landschaftskunst Rosas zu sprechen kommt, eine gerade Linie von Heinrich mit dem Blessen (NM. 84455 usw. ‹Civetta›) über Bonaventura Peters, Paul und Mattäus Bril auf den Neapolitaner. Dazu rechne man, was die Karacci und Reni an Bolonjeser Schönheit und Anmut, was die Venezianer an Farbe und jener weichen goldigen Tönung zu bieten vermochten, die der Dunstkreis des Meeres in Venedig ganz ebenso wie in Neapel erzeugt: und man hat ein ungefähres Bild aller der vielfach sich kreuzenden Einflüsse, denen Rosa in Rom sich ausgesetzt sah, und denen er sich mit der nachahmenden Schmiegsamkeit des gewandten Neapolitaners hinzugeben verstand. Es entspricht ganz dieser Art von Schulung, daß Rosa nicht als ein selbständiger Künstler ersten Ranges, wie etwa ein Rubens, endigt, sondern daß er im Gegenteil seine Gaben im Laufe des Lebens mehr und mehr im nüchternsten Akademismus verliert, in dem sein künstlerisches (wie menschliches) Strebertum die höchste künstlerische Höhe deshalb zu erringen meint, weil er die größte Berühmtheit einbringt.

Er findet in Rom einen Gönner im Kardinal Brankacci und folgt ihm 1636 bis 1637 nach Viterbo. Hier wird er krank und kehrt nun auf zwei Jahre nach der Heimat zurück: 1637—39 sind die einzigen kurzen Jahre, wo er in Neapel tätig ist, also im Alter von 22--24 Jahren, am Anfang seiner den vielfachsten Bestrebungen der malerischen Kunst seiner Zeit huldigenden Laufbahn. Und in diese erste Zeit gehört das Wenige, was Neapel noch von ihm besitzt; im übrigen müssen wir ihn in der Fremde suchen.

In weiteren Kreisen ist unser Meister namentlich als Maler von Reiterschlachten bekannt, eines Vorwurfs, dessen Entstehen wir trotz der für alle Zeiten mustergültigen Reiterschlacht von Issos nach dem bisherigen Gange der neapolitanischen Malerei schwerlich in Neapel suchen würden, selbst wenn wir Rosas römischen Aufenthalt nicht kennten. Das Schlachtenbild hat wie alle andern Vorwürfe der neuzeitigen Malerei seine Wurzeln im religiösen Bilde und zwar ist der Übergang ins Weltliche hier ganz unmittelbar gegeben, denn die Konstantinsschlacht an der Milviobrücke vereinigt alie Bestandteile kristlicher, römischer, religiöser wie weltlich soldatischer Empfindung und Anschaulichkeit in sich, die den Übergang in die reine Kunst des Geschichts- wie des gewöhnlichen Schlachtenbildes vermitteln. Rafaels Konstantinsschlacht ist der Anfangspunkt einer Entwicklung, die mit dem Schlachtenpanorama der Neuzeit abschließt, und Rosa, obgleich seiner ehrgeizigen Natur nach stets in das scheinbar Große der Vergangenheit strebend und in seiner Art altertümelnd[1]), ist hier doch für seine Zeit so modern wie nur möglich. Natürlich fußt auch Rafael auf Vorgängern, die weit in die 1400 zurückreichen. Wir denken an Pisanello, an Paul Uccello usw. Vorbildlich aber wird auch hier Leonhard von Vinci, dessen berühmte Zeichnung im Alten Palast zu Florenz nur mehr die Andeutung

1) So vermeidet er aufs Strengste die Verwendung von Feuerwaffen, woran allein schon die Bilder von Nachahmern und Nachfolgern zu erkennen sind.

zu dem ungeheuren Anstoß ist, der von dieser Leistung auf die folgenden Künstlergeschlechter ausging. Um sie und die Konstantinsschlacht im Vatikan gruppiert sich alles, was die 1500 in dieser Beziehung entwickeln. Auf Rafael beruht Anton Tempesta (1555—1630); aber erst in der Griffelkunst findet er die Freiheit, sich von Rafaels Schema zu lösen, die das Schlachtenbild noch nicht als Ganzes gibt, sondern jeden Kämpfer vereinzelt und selbständig hinstellt: er erfindet das Getümmel und wirft die Massen in ein malerisches Ganzes zusammen. 1612 erscheinen seine Stiche vom Kriege der Bataver mit den Römern. Sie bezeichnen den weiteren Fortschritt, den schon der geniale Callot der Darstellung durch den Griffel zu geben weiß. Denn nicht nur, daß die Kämpfer in einzelne Haufen getrennt sind, wie es in Wirklichkeit im Reitergefechte der Fall ist, sondern nun kommt auch die malerische Raum- und Fernwirkung hinzu, die das Hilfsmittel der von rückwärts gesehenen flüchtigen Reiter im Hintergrunde erzielt[1]). Die Lust aber an derartigen kriegerischen Darstellungen wurde auch literarisch lebendig erhalten durch ein Zeitalter, daß sich am Ariost und Tasso immer von neuem zu ergötzen wußte.

Nicht Rosa aber ist der erste moderne Schlachtenmaler, sondern sein Landsmann Aniello Falkone, der häufig als der erste Lehrer Rosas angesehen wird. Falkone war mit der Malweise Riberas vertraut. Der Spanier hatte in Neapel rücksichtslos und leidenschaftlich die akademischen Fesseln gesprengt, den zentralen Aufbau mit der hervortretenden Hauptfigur, die mit den übrigen Gestalten eine Piramide bilden muß, über den Haufen geworfen, die äußere und die innere Wahrheit zu vereinigen gesucht: daß dabei die Geschlossenheit verloren geht, die Darstellung leicht breit und verworren wird, ist fast unvermeidlich; aber es sieht immer aus wie Freiheit, und darnach strebt man vor allem in dieser zu lange in Fesseln geschlagenen Kunst. Riberas Malweise mit großer Freiheit der Form zeigen auch die feingepinselten Tafelbilder des Falkone.

---

1) Auf Rafael und Arpino beruht Michael Cerquozzi, der sein modernes Schlachtenbild den Holländern entlehnt und es zum »Michelangelo delle Battaglie« bringt. Der malerische Schimmel ist sicherlich holländischen Ursprungs und schon vor Filipp Wouvermann (1619—68) vorhanden. Den Zusammenhang der römischen mit der Neapler Schlachtenmalerei stellt übrigens unmittelbar ein Werk Cerquozzis dar. De Dominici erzählt (und wir dürfen ihm ausnahmsweise hier wohl trauen): »Viviano [Kodazzi, der unzertrennliche Freund und Architekturmaler Spadaros] hatte von Rom unter anderen Werken ein 3 Palmen hohes und $2^1/_2$ Palmen breites Bild mitgebracht, auf dem ein Teil der wunderbaren Trümmer antiker Bauwerke dieser hehren Stadt abgebildet war mit Figuren des berühmten Malers Michelangelo delle Battaglie. Entzückt von diesem Werke wünschte der Dr. Karl Pignataro, daß Viviano ihm dazu ein Gegenstück male. Das wurde von ihm mit wunderschöner Architektur ausgeführt, zu der Spadaro die kleinen vortrefflichen Figuren lieferte. Dargestellt ist, wie Salomo einem Götzenbilde opfert, was frisch in der Farbe und schön in Figuren und im Prospekte ist. Beide Werke wurden von dem berühmten Rechtsgelehrten Josef Valletta angekauft und sind jetzt in der wertvollen Bildersammlung seines Neffen Franz zu sehen.«

Über sein Leben ist sehr wenig bekannt; was de Dominici von seiner Gründung der Todesrotte, ihrer Beteiligung am Aufstande des Masaniello, seiner Flucht mit Rosa nach Rom usw. fabelt, ist eitel Erfindung. Er scheint einer begüterten Familie Neapels angehört zu haben, die Hausbesitz in der Selleria hatte; wenigstens ist er am Erbe eines Diego Falkone beteiligt. Das Drittel eines andern Hauses dort fiel von Roger Falkone an die als Maler bezeichneten Vinzenz, Peter und Niklas Falkone, denen unser Anello Falkone am 13. April 1635 gegen die Einkünfte der Miete Geld vorschießt. Alleinbesitzer dieses Hauses wird schließlich Peter, von dem Johanna und Onofrio Falkone abstammen: auch ihnen schießt Anello am 7. Juni 1652 eine Summe vor, und weitere Geldgeschäfte erfahren wir bei der Heirat Johannas mit dem früh gestorbenen Pasquale Kampanile von Gragnano. Nachdem Peter 1656 an der Pest gestorben ist, fällt das Haus an Hiazint und Andreas Falkone. Letzterer, der in Rom und ein Schüler des Fansaga war, zeichnete sich als Bildhauer aus; von ihm stammen die Gottesmutter, die Liebe und die Barmherzigkeit im Vorraum der Miserikordia und der Entwurf des Hochaltars der Heiliggeistkirche in Neapel. 1674 war er noch am Leben, soll aber jung gestorben sein (Celano). Beim Herannahen der Pest macht auch Anello am 14. Juli 1656 sein Testament, aus dem sich ergibt, daß er Frau und Kinder nicht gehabt zu haben scheint. Seine beträchtlichen Güter gehen an Geschwister und Neffen; einen Teil seiner Zeichnungen vermacht er Andreas. Ob er an der Pest 1656 starb, steht dahin[1]).

Noch schwieriger hält es, sich von dem Werk des auch von Tutini als hervorragenden Schlachtenmalers erwähnten Künstlers ein Bild zu machen. Als einziger zuverlässiger Gewährsmann kommt Celano in Betracht, den auch Giannone bestätigt: »An der ganz mit Stuck und Gold geschmückten Decke [der Sakristei der Neuen Jesuitenkirche] sind die Fresken, die man dort sieht, nämlich das Eirund in der Mitte mit dem Erzengel Michael, der die ungehorsamen Engel verjagt, und andere, auf denen einige Handlungen des hl. Ignaz und zwei Brustbilder der hh. Peter und Paul dargestellt sind, ein Werk unsers Agnelo Falcone, eines berühmten Malers unserer Zeit und besonders hervorragend in der Schlachtenmalerei«. Deutlich zu erkennen ist nur mehr das Mittelstück, das übergangen zu sein scheint. Im oberen Teil schwingt der hl. Michael nach vorn gewendet das Flammenschwert mit vorgehaltenem Rundschild; im unteren sind eine Anzahl stürzender Verdammter, kühne Akte aus dem Jüngsten Gericht der Sixtinischen Kapelle, und Nachahmungen Dominikinos, die eifriges akademisches Studium verraten. Nur die fast rohen,

---

1) Das Taufzeugnis vom 30. Mai 1638: »Antonio Anello Cosmo Falcone, Sohn des Carlo und der Diana Rocco, Taufpaten Spetre di Cardone und Appollonia Cuocci« hat mit unserm Meister keinen andern Zusammenhang als den, daß ein Freund seinem Sohne den Namen des Künstlers als Vornamen gab. Auch die Angabe des Nobile, die aus dem Jahre 1692 stammenden Fresken der Sakristei von S. Klara seien die erste Arbeit des Aniello Falkone, muß auf einem Misverständnis beruhen.

von Schreck verzerrten Gesichter erinnern an das Neapel Riberas[1]). Aus diesem einzigen Werke Falkones Schulung und malerische Anschauung herauszulesen, ist nicht möglich, zumal er gerade als Schlachtenmaler seine Hauptbedeutung hat. Immerhin mag man versuchen, aus den Notizen und Ansichten verschiedener Kenner und Kritiker ein einigermaßen klares Bild zu gewinnen. Wenn er im allgemeinen als Schüler Riberas gilt, so zeigt die Freske der Jesuitenkirche vor allem, daß er in Rom gewesen sein muß. Hier scheint er beim Ritter von Arpino die Freskenmalerei betrieben zu haben; hier auch wird er vor allem — und lange vor Rosa — die Cerquozzi, die Callot und Tempesta kennen gelernt haben, deren Kunst er dann nach Neapel verpflanzt, so daß Rosa sie nicht als eigentlicher Schüler, wohl aber als der findige Aneigner aller in den Vordergrund des künstlerischen Interesses tretenden modernen Errungenschaften nachahmte, und, wie es stets sein Bestreben war, sie zu übertreffen suchte.

Gehören die beiden Werke des NM., die mit Aniello Falkone bezeichnet werden, wirklich ihm, so ist das Verhältnis Rosas dazu ziemlich klar. N. 84426 stellt eine Heerfahrt spanischer Reiter dar. Vor einfach gehaltener Landschaft, einigen Hügelzügen im Hintergrunde, hellem Himmel mit von oben fallenden dunkeln Wolken zieht ein Heer dahin, Geschütze und Fußvolk. Links hält auf einem Hügel eine Reitergruppe, vorn auf Schimmel ein Trompeter, dahinter der Feldherr mit seinem Stabe. Die mit sehr starker Kruppe versehenen Pferde sind steif und hölzern, ihre Brust ist unnatürlich herausgetrieben. Alles das ist mit schönen braunen und blauen Farben ganz einfach hingesetzt, die ein lebhaftes Rot hier und da unterbricht; nichts von der Bewegung, dem Getümmel des Rosa, weder bei Menschen noch in der Natur. Ganz ähnlich ausgeglichen und fein ausgeführt ist N. 84430: ein Reitergefecht am Strande, von dem aus eine Flotte beschossen wird. Das Wasser ist ganz licht, so daß die Landschaft wie Hellichtmalerei anmutet. In dem Reitergefecht mit reichlichem Gebrauch von Schimmeln ist wenig Leben. Im NM. wird ihm auch eine Schlacht gegeben (o. Nr.), die ihn als Schlachtenmaler über Rosa stellen würde. Im Langrechteck bewegt sich einen einen Hügel herab das stürmende Schlachtgewirr. Der vordere Schimmel bricht mit seinem Reiter zusammen. Dahinter stürmen die Ritter im blinkenden Harnisch einher. Gegen den Himmel flattert die rote Fahne. Unten links entsendet ein roter Bogenschütze die tödlichen Pfeile. Das alles ist voller Leben und Bewegung, dabei kräftig gemalt und übersichtlicher im Aufbau des Vorgangs als Rosas »Getümmel«. Vergleicht man mit diesen Bildern ein Frühwerk Rosas (wie es Ozzola in der Reiterschlacht des Grafen Galanti erblickt), so erscheinen Falkones Werke allerdings »viel ausgeglichener in den Übergängen und ausgeführter, weniger gehäuft im Aufbau, klarer in der Farkengebung, weniger stark

1) Die Schlachtfresken über der Tür, die Celano nicht erwähnt, rechts ein Feldherr auf steigendem Schimmel inmitten eines Getümmels heranstürmender Soldaten, links ein auf die Stadt im Hintergrunde gerichtetes Geschütz gehören nicht dem Meister der Deckenfresken und dürften einer etwas späteren Zeit zuzuschreiben sein.

in den farblichen Gegensätzen, — alles Eigenschaften, die sich auch bei den anderen Schülern des Anello finden«. De Dominici führt deren neben Rosa eine ganze Reihe an, ob mit Recht, ist bei unserer geringen und unsicheren Kenntnis des Werkes unmöglich zu sagen. Ozzola sieht einen wenig bekannten Carlo Coppola als solchen an. Er sah von ihm ein mit · ƆC · gezeichnetes Bild. Dalbono gibt als sein Malerzeichen, ein verschlungenes Doppel-C: () und CC 1651[1]). Baldinucci sagt: »Carlo Coppola, bedeutend nicht weniger durch seine Malerei als durch seine

1) Dalbono sah eine Reihe von Werken des Falkone, so daß sein Urteil von Wert, wenn auch wegen seiner teilweisen Abhängigkeit von De D. mit Vorsicht zu benutzen ist. »(Mit Aniello Falkone) kommen wir zu den Revoluzionären . . . Dieser pflanzt im wahren Sinne des Wortes mit dem Schwert eine Schule, die der Akademie den Krieg erklärt und alle Linien der Überlieferung im Aufbau in Stücke haut: die obligate Piramide und die unvermeidliche und scheußliche Hauptfigur. Er widmet sich den Schlachten, und wenn er sich zwischen den kleinen Figuren Bewaffneter selbst abbildet, so sieht er aus wie ein Kriegsmann. An dem Tage, da er zum ersten Male eine Schlacht malte, konnte er sicher zu sich sagen: Aus ist's jetzt mit den Piramiden und den Aktfiguren . . . Und damit begann er Waffen, Rüstungen, Wämmser, Kettenhemden, Pferde, Wagen, Stücke zu zeichnen, und anstatt Menschen und Tiere ruhig stehend in akademischer und sozusagen vorbedachter Haltung zu studieren, warf er sie herum, stellte sie auf den Kopf, stürzte sie zu Boden, und brachte sie in wunderlicher Weise durch einander, seitdem er wußte, daß der Borgonjone sich in Italien und darüber hinaus hohen Ruhm errang, wenn er es so machte und sozusagen mit dem Pinsel um sich schlug. Hier muß ich bemerken, daß er zwei Manieren zeigt [ein beliebtes Aushilfsmittel der früheren Kunstkritik!], die zwei Epochen seiner Kunst bezeichnen: in der ersten und eigentlich ursprünglichen ist er weiß und hellfarbig mit kleinen Figuren, die sich sozusagen aus dem Grunde herausschneiden; in der zweiten ist er warm, mit feuriger Luft am Horizont und lebhaft in der Verschmelzung, und auf diesen beiden Wegen folgten ihm auch zwei bedeutende Schüler: Salvator Rosa und Andreas del Leone. Aber Salvator folgte ihm wie gewisse Kinder, die dem Vater nachgehen, bald mit Sprüngen vorwärts, bald zögernd zurückbleibend, folgte ihm in gewissen kühlen Tönen auf kurze Zeit, und übertraf ihn dann durch sein »Getümmel«. De Leoni dagegen folgte ihm in den warmen Tönen und in den freien Feldschlachten. Auch vergesse man nicht, daß Rosa sich bald von ihm freimachte und in seiner Weise fortschritt, indem er die Wucht des Nahkampfes verdoppelte und die Hiebe im Streite niedersausen ließ, daß man glaubt, sie prasseln zu hören . . . Unwillkürlich weichst du zurück vor einem solchen Bilde, um nichts abzukriegen . . . So siegt Rosa auf viele Weise über den angeblichen Lehrer, und ich nehme mir die Freiheit, zu behaupten, daß Rosa nicht der Schüler Falkones war . . . Rosa reicher, kühner, wirft die Massen mit lebhaftem Schwung ineinander; Falkone dagegen klüger, zeichnet mit mehr Genauigkeit, verweilt bei dem Harnisch, beim Schilde, beim Helm und zieht bedächtig mit seiner Pinselführung und der Pflege der Einzelheiten De Leone hinter sich her, der auf gewissen Darstellungen von wilden Tieren, Karawanen usw. sehr anspricht; doch muß man Andreas und Onofrio De Leone unterscheiden. — Bekanntlich sündigen die Pferdeköpfe Falkones durch eine übergroße Länge, die Rosas durch zu große Kürze. Bezüglich der Sorgfalt der Ausführung hat Rosa vielleicht nicht die Geduld, die feinsten Feinheiten auszuführen, aber er malt mit Fleiß . . . Im allgemeinen findet sich in den Köpfen, den Armen und den Waffen nicht jene Genauigkeit bei Rosa, die Aniello und sein Schüler Andreas de Leone auszeichnet . . .«

kühne Zeichnung (bravura) verfertigte mit sprühender Lebendigkeit Schlachten und Landschaften. Er starb vor 15 Jahren«, d. h. also, um 1672.

Anderseits bemerkt schon Giannone den Unterschied Falkones von Borgonjone: »Der Unterschied ist groß. Der Borgonjone ist gelehrter, hat mehr Zeichnung, größere Überlegung, und wenn auch Falkone ein lebensvoller und nicht schlechter Schlachtenmaler war, so hat den Borgonjone doch noch niemand übertroffen«[1]).

Wo sind nun alle die Werke Falkones geblieben? Zunächst wird anzunehmen sein, daß er als von Hause aus begüterter Herr nicht sehr viel gemalt hat. Vielleicht darf man ausnahmsweise auch einmal De D. trauen, der angibt, Anello habe viel für Romer angefertigt[2]). Dieser schickte dann seiner Art gemäß die Bilder als Rosas nach Flandern. Unausgesetzt gingen auch die Kunstwerke, die die Statthalter so oder so in ihre Hände brachten, an den Hof nach Spanien, oder sie nahmen sie für die eigenen Schlösser mit. Monterey schickte 1633 zwölf Wagenladungen voll nach Madrid und kam im August 1638 selbst mit einer Menge von Bildern und Kostbarkeiten aller Art heim. Im gleichen Jahre sandte Medina Rafaels Kleinod, den Tobias, von dem oben die Rede war. Außerdem fand in der Zeit des neuen Kunstsammelns der 1800 eine rege Ausfuhr dieser kleinen leicht versandbaren Werke ins Ausland statt. Dalbono erzählt, er habe von 1845—49 selbst gesehen, wie diese Schlachtenbilder haufenweise nach Amerika gegangen seien. »Man nahm gute und schlechte, auch durchlöcherte, zerrissene, gerollte, die man aufspannte und in Holzrahmen nagelte..«

Naturgemäß besitzt Neapel von Rosa, der sich als Römer und Florentiner, keineswegs aber als Neapolitaner fühlte, nur ganz wenige Werke, die überdies nicht einmal alle zu den hervorragenden gehören. Ozzola gibt ihm neuerdings als erstes Frühwerk eine Konstantinschlacht, die sich im Hause Galanti[3]) befindet und als die für den Herzog von Laurezano gemalte bezeichnet wird. Das Schlachtfeld bildet eine Ebene zwischen Hügeln und Meer; oben im Lichte, das durch die Wolken bricht, das Kreuz Konstantins. Vorn zwei Schimmel, links in Breitensicht Konstantin, rechts von hinten gesehen Maxenz. Es ist auffallend, wie der Aufbau an die alte Dariusschlacht erinnert. Herum in dichten Massen andere Kämpfer, im Hintergrunde Lanzenreiter, links brennende Schiffe, von denen malerisch eine Rauchsäule aufsteigt. In der Mitte des Hintergrundes kleine galoppierende, rechts auf einem Hügel ruhig beobachtende

---

1) Statt aller Schüler Falkones erwähnt er nur den Francesco Perez Sciarra. »Geboren in Neapel von einem spanischen Vater, malte er Schlachten, Kleine-Leutebilder und Blumen und kehrte nach Madrid zurück, wo er im Alter von 82 Jahren starb.« (Palomino.) Dem Beinamen des Borgonjone begegnen wir in Neapel außer bei Jakob und seinem Bruder Wilhelm Courtois (ital. Cortese) noch bei einem Luigi Fransonio aus Burgund: D'Engenio nennt ihn den berühmten Maler, der 1612 für den Altar der Kapelle der Beghini in der Kirche des hl. Tomas von Aquino eine Verkündigung gemalt habe. Celano sagt, es sei ein Werk des Luigi Franzoino Borgognone.

2) Auch Sandrart erwähnt eine Marter des hl. Jänner, die für Romer gemalt worden sei.

3) Palazzo Monteroduni in der gleichnamigen Straße.

Reiter. Das gesamte Stoffmaterial weist auf Rom: in Neapel konnte Rosa, der stets seine Gedanken Anderen entnahm, so etwas nicht lernen. Aber Modellierung und Zeichnung sind schlecht und unbeholfen, und an Falkone mögen die kleinen Reiter des Hintergrundes, die orientalischen Trachten und die Tipen Konstantins und Maxenz erinnern. Aber auch dieser hat sie nicht aus Eigenem, sondern von Callot usw. Die vorherrschende Farbe ist Rosas Gelb, vom Ockergold bis zum rötlichen Kastanienbraun: damit bildet er seine Hauptmasse, aus der sich das Weiß der Pferde und die lauten Farben der Kämpfer kräftig abheben. Alles das setzt bereits eine feststehende Palette voraus, weshalb mir das Bild mehr den Eindruck einer Werkstattarbeit als einer Jugendsünde Rosas macht[1]).

In die Zeit der ersten Rückkehr nach Neapel (1637—39) »oder doch vor dem Aufenthalte in Toskana« (1639—49) setzt Ozzola eine Reiterschlacht, die sich im Hause De Horatiis befindet[2]). Das Bild ist 2,50 b : 1,50 h und hat noch nicht die verarbeiteten Übergänge der toskanischen Zeit. Das Handgemenge findet im Vordergrunde statt und ist dicht gehäuft. Die Hauptfarbe ist ein blondes Kastanienbraun bei breitgeführten Lichtmassen. Im Hintergrunde Berge, rechts antike Säulenreste, links Küste mit Feuersäule, die Figuren mit rötlichen, weiß aufgelichteten Gesichtern; im Mittelpunkte ein weißblondes Pferd und im Heer eine rote Fahne mit Kreuz. Ebendort befindet sich aus der toskanischen Zeit oder bald darauf eine andere Schlacht in dunkelgrauen Tönen, aus dem die goldigweißen Pferde heraustreten. Ein Teil der Schlacht, die ein weiter hoher Himmel mit mächtigen fein vertriebenen aschgrauen Wolken überdeckt, entwickelt sich im Vordergrunde, das übrige in der weiten Ebene des Hintergrundes mit einzelnen galoppierenden Schimmelreitern. Links Hügel mit den Türmen, die unter Karl V gegen die Seeräuber längs der Küste entstanden, rechts höhere Berge. Das Erdreich hat die bei Rosa übliche dunkelgelblich rote Färbung. Es ist die Epoche Rosas, in der er in der Farbe versucht, den Lotringer Claude Gelée, Niklas Poussin, Dolci, Cerquozzi[3]) zu übertrumpfen.

Zwei Werke Rosas besitzt das NM. Immer bestrebt zu verblüffen, andere in den Schatten zu malen, entsteht zu Rom (1660—73) die Auffindung des Knaben Jesu im Tempel, N. 83967. Ein Hochrechteck mit Halbfiguren. An der Art der Darstellung, die mehr dem Verhör eines unter die Mörder Gefallenen gleicht als der heiligen Widerlegung irriger Schriftgelehrter, am mangelnden Ausdruck der Gesichter und der Zeichnung von Einzelheiten ist viel auszusetzen, aber es bleibt in der Farbe eine vorzügliche Leistung. Unübertrefflich ist die altgoldene

1) Eine andere Konstantinschlacht Rosas in Wien.

2) Vom Verfasser nicht gesehen.

3) Von ihm eine gute Landschaft im NM. 125212 und eine Spielergruppe, die ganz an Teniers erinnert, 84057. Ausgezeichnet ist das kleine Bild (o. N.): Zwei spanische Reiter in einem Torbogen mit schönem Durchblick in den leuchtenden Himmel von durchsichtiger Luft mit warmen rosigen Wolken in vorzüglicher Landschaft.

Tracht des Schriftgelehrten; inmitten des im schrägen Dreieck einfallenden Lichte der in hellem Braun gemalte Knabe mit dem spärlichen Lichte, der prachtvolle Goldton der Luft im Gegensatz zum Grau des Hintergrundes. Auch der gelbe Mann mit dem weißen Turban ist eine Leistung ersten Ranges (Abb. 112). Von Salvator Rosa mit verschlungenem **S R** gezeichnet und in die römische Zeit verwiesen ist das Gleichnis vom Splitter und Balken, N. 84391. Das hohe Rechteck (2,00 : 1,20) ist sehr mitgenommen und zeigt nur zwei fast lebensgroße Figuren, die das Gleichnis des Evangeliums in der ganzen Fantasielosigkeit wiedergeben, die Rosa verfolgte: Der Splitter wie der Balken, letzterer schier überwältigend, werden wirklich dargestellt. Im Übrigen das gleiche Problem: Schwarze gegen lichtes Gelb dargestellte Massen; bei dem Mann mit Balken ist die dunkle Masse stärker, das Gelb des Splittermannes kälter.

Alles Übrige, was man Rosa sonst noch in Neapel gibt, wird ihm mit Recht abgesprochen und Schülern oder Nachahmern überwiesen. Dahin gehören der hl. Rochus des NM., die Vier Stazionen in der Sammlung von S. Martin, N. 2913—16, das Reitergefecht im Komohause, N. 1491. Auf der stark mitgenommenen Schlacht des NM., N. 84038, spricht schon der feuernde Ritter in der Mitte gegen Rosa, der so etwas nie darstellte (Abb. 113). Auch die pastos gemalte Landschaft im Sturm mit den jagenden Wolken, den zerzausten Bäumen, dem Felsentor, voll der düsteren Stimmung Ruysdaels, gehört nicht Rosa.

Rosas Einfluß auf die neapolitanische Malerei ist sehr gering. Er blieb Zeit seines Lebens der selbstgebildete Impressionist mit lirischer Anlage zum Volksbilde, das sein Ehrgeiz zur heroisch-geschichtlichen Malerei emporzutreiben suchte: diesen Ehrgeiz entfaltete er in Rom und Florenz. Wäre er in Neapel geblieben, so würde vielleicht durch ihn eine neapolitanische Volksbildmalerei entstanden sein, die auf Eigenartigkeit hätte Anspruch machen können. So formte sein brennender Ehrgeiz ihn zu einem zwar tüchtigen und fleißigen Maler, aber zu keinem, der seiner heimischen Kunst die Richtung hätte angeben können[1]).

Neapolitanische Vertreter des Volks- und Soldatenbildes sind die schon erwähnten De Leone und vor allem Micko Spadaro.

XLVI

Celano bemerkt, Dominik Gargiulo (»Micko Spadaro«) sei sein neapolitanischer Landsmann gewesen[2]), der vorzüglich »kleine Figuren« gemalt und darin mit Salvator Rosa gewetteifert habe, der deshalb von Neapel fortgegangen sei.

1) In den Kreis des Niklas Rossi gehörte der Römer Josef Tassone, der 1653 geboren mit Dreißig nach Neapel kam und dort 1732 starb. Als selbständiger Maler scheint er nicht hervorgetreten zu sein. Gehört aber das dekorative Hirtenstück im Raume der Marianischen Kongregazion in der Neuen Jesuskirche ihm, so hatte er in Rom wohl unter dem Einflusse Rosas gestanden.

2) Gegenüber den angeblichen Verunglimpfungen Vasaris pflegen es die Neapler Schrift-

In der Tat beherrscht Micko Spadaro dies Gebiet der »kleinen Figuren«, d. h. des Volksstückes der über Rom nach Neapel vorgedrungenen nordischen Kunst so sehr, daß Rosa den Markt dort besetzt fand. Vor allen Dingen aber trieb ihn sein Ehrgeiz fort, in Rom und Florenz unter den ersten zu sein. Neapel stand wie immer in zweiter Linie.

Spadaro hat in Neapel eine sehr reiche Tätigkeit entfaltet. Ceci zählt im Anschluß an die Angaben des De D. (der um so brauchbarer wird, je mehr er sich seiner Zeit nähert, die ja seine Angaben kontrollieren kann), unter 63 Nummern fast gegen 100 Arbeiten auf, ohne damit das Werk Mickos zu erschöpfen. Davon ist freilich nur mehr ein geringer Bruchteil erhalten. Das meiste verschwand in Privatgalerien, wobei es nur verwunderlich ist, daß man davon nicht mehr im Auslande antrifft, zumal sein Stil im allgemeinen unschwer zu erkennen ist.

Die Familie Gargiulo war in Neapel sehr verbreitet. De D. rechnet sie zur Pfarrei von S. Jakob-der-Italiener, und Ceci stellt nach deren Taufbüchern zwei Dominik dieses Namens fest, die in Betracht kommen: die Eltern des einen hießen Johann-Jakob Gargiulo und Klaudia Sifola, und seine Geburt fällt auf den 16. April 1609; die des anderen, der am 1. April 1610 geboren wurde, waren Paul Gargiulo und Angela Infantino. Seine Hauptwirksamkeit entfaltet er in S. Martin, und hier geben die Rechnungsbücher von 1636—56 über ihn Auskunft. Wann er starb, ist unsicher. De D. gibt 1679 an. Vielleicht war er aber schon 1665 tot, da er nicht, wie A. Vackaro, A. Malinkoniko, Lukas Jordano usw. es tun, in diesem Jahre der S. Anna- und Lukasgilde beitritt[1]). Frühzeitig erhielt er den Namen Spadaro, sei es, daß sein Vater Schwertfeger war, und er selber dies Handwerk erlernte, wie De D. es will, sei es, daß er mit Vorliebe den Degen schwang, wie Celano berichtet. Die Malerei erlernte er der Überlieferung nach, gegen die nicht viel einzuwenden ist, bei Aniello Falkone. Seine wenig zahlreichen kirchlichen Bilder mit großen Figuren weisen indes auch auf Vackaro hin. Allein Spadaro wäre kein findiger Neapolitaner gewesen, wenn er sein schnelles Talent nicht in eine weit einträglichere Schule gestellt hätte: alles, was er sein Eigen nennt, stammt nicht aus Neapel, sondern aus Rom und zwar dem Rom Callots. Sobald er von Callot und vor allem von

---

steller mit besonderem Nachdrucke zu betonen, wenn es sich um einen »Nostro Napolitano« handelt. Wer erinnert sich dabei nicht jenes rührenden Ausbruches Neapler Heimatliebe seitens eines Fuhrmannes, der Goethen in Tränen erklärt, warum er so gerührt sei beim Anblick des herrlichen Golfes: »Ist doch dies mein Vaterland!«

1) Diese Vermutung bestätigt sich durch die Folgerung, die sich aus einer anderen Reihe von Schlüssen ergibt. Baldinucci sagt nämlich von ihm, er sei »vor drei Jahren« gestorben: ist nun der von ihm erwähnte ebenfalls »vor drei Jahren gestorbene« Monsù Pitit, wie wir allen Grund haben, zu vermuten, gleich dem Philips le Petit, dem Neffen Alexanders Petit, der vor 1667 in Italien starb, so ergibt sich, wenn wir annehmen, daß die Abreise seines Oheims Alexander Petit von Neapel im Jahre 1664 damit zusammenhängt, daß die Notizen Baldinuccis etwa aus dem Jahre 1667 stammen und der Tod Spadaros also in das Jahr 1664 fallen würde, s. Anhang II.

dessen getreuem italienischen Spiegelbilde Stefan della Bella Kunde erhält — und dazu brauchte er gar nicht nach Rom selbst zu gehen, da sich dessen Stiche schnell verbreiteten, — wendet sich Spadaro von der herkömmlichen kirchlichen Malerei mit »großen Figuren« ab, den kleinen des Volksstückes, der Landschaft, der Teatermalerei zu. Nicht umsonst berichtet De D., Spadaro habe eine vorzügliche Sammlung von Stichen hinterlassen, namentlich eine große Menge der Werke Callots und Stefans. Der Franzose hatte zuerst die räumliche Tiefe seiner Zeichnungen durch die leicht umrissenen, in den Hintergrund gestellten kleinen Figuren erreicht: Stefan wie Spadaro machen von diesem Kunstgriff den ergiebigsten Gebrauch. Dem Stefan steht der Neapolitaner auch darin näher, daß er, weit weniger geistvoll und künstlerisch als der geniale Franzose, das freie Volksstück sofort zu einem zeremoniellen umkomponiert und so einen großen Schritt auf der von Callot betretenen Bahn wieder zurück tut. »Von Callot, sagt De D., entnahm er den Gedanken seiner Volksbilder; von ihm die kleinen fast unsichtbaren, immer aber anmutigen Fernfiguren dieses wunderbaren Talentes. Und wahrlich, wer immer das Werk Callots betrachtet, findet es angefüllt mit merkwürdigen Einfällen und Gedanken, die stets von anmutiger Bewegung belebt sind. Daher gibt es bei ihm viel zu sehen und — viel geschickt zu stehlen, ohne daß man den Diebstahl gleich bemerkte . . So war es auch schwierig, in den kleinen Figuren Spadaros die Entlehnungen zu entdecken, wenn er nicht selbst darauf hingewiesen hätte . . Auch hatte er eine so schnelle Fantasie, daß er oft in Gegenwart der Freunde eine Unmenge anmutiger Figuren aus dem Kopfe mit Kreide auf die Leinwand zu werfen pflegte, und dabei in der Hast, die ihm bei der Fülle von Aufträgen eigen war, sie gleich zusammenkomponierte. Immer aber pflegte er, wenn er einmal den Gedanken einer schönen Komposizion gefunden hatte, diese abends an der Staffelei auszuarbeiten, wobei er meist seine edelsten und seltensten Gedanken noch verbesserte und die Bewegung der Gestalten studierte, die er zu malen hatte. Dies tat er meist vor dem Modell, namentlich bei den Hauptfiguren und bei den größeren seiner Geschichtsbilder im Vordergrunde, da sich bei ihnen Fehler und Nachlässigkeiten nicht verstecken lassen . .« Spadaros Ehrgeiz war aber in erster Linie Maler zu sein: daher übersetzt er Callots Volksstücke in die Ölmalerei zurück. Daß sie dabei jene Ursprünglichkeit verlieren, die ihren Hauptreiz ausmachen, ahnt er eben so wenig wie das Verhängnis, das seiner Kunst damit erwächst, daß er nun auch notgedrungen seine kleinen Figuren in einen architektonischen oder landschaftlichen Rahmen stellen muß, wodurch sie denn so gut wie alle Bedeutung verlieren, zumal Spadaro, selbst unfähig das, was man durch das Studium der römischen Trümmerwelt der Antike als Architektur verstand, auszuführen, hierzu einen Genossen brauchte, der seine Volksstücke damit umrahmen mußte. Es war dies sein langjähriger Freund und Mitarbeiter Viviano Kodazzi, ein Römer, den wir schon gelegentlich angetroffen haben. Betrachtet man daher die größeren Werke Spadaros näher, so erhält man bald den zwiespältigen Eindruck, daß die bauliche Umrahmung mit dem Figürlichen nicht zu einer wirklichen Einheit verschmilzt; vielmehr bleiben beide für sich. Auf der Pest von 1656

im NM. (Abb. 114) rahmen die Mauern mit den darüber hinausragenden Gebäuden den Schauplatz des Bildes mit gewollter Absichtlichkeit ein. Das Bild würde gar nicht anders werden, wenn sie fehlten und die furchtbaren Gruppen sich auf einem Blachfelde ausdehnten. Unwillkürlich setzt das Auge dies Ölbild in eine Zeichnung Callots oder Stefans um: und da wären die Mauern nicht nur überflüssig, sondern störend und so unkünstlerisch wie möglich! Weniger schroff tritt uns derartiges auf dem zeremoniellen Volksstücke entgegen, wohin denn auch der Instinkt unseren Neapler Meister folgerichtig treibt. Die weiten Hallen des Filomarinobildes (Abb. 115) mit ihren großartigen Durchblicken auf Neapel sind trotzdem nicht »neapolitanisch«, sondern ganz römischem Raumgefühl entsprungen, und die guten Brüder von S. Martin mit ihren nicht sonderlich geistvollen Köpfen verlieren sich darin wie reisende Bürgersleute in einem Schloßsaal.

So ist Spadaro keine einheitliche künstlerische Persönlichkeit ebensowenig wie er ein großer Künstler ist. Er ist kein Maler, sondern ein Zeichner, der die Torheit begeht, Stefans Volksstück in Ölmalerei umzuwandeln. Mit diesem hat er alles gemeinsam: das zeremonielle Volksbild, das nicht zum Geschichtsbilde wird, weil ihm Größe und straffes Zusammenfassen auf einen Hauptvorgang fehlen, die Lust zur Teatermalerei, zum Improvisieren, die Abneigung gegen die Heiligenbilder nach Art des Vackaro, die Vorliebe für die Landschaft bis zur Topografie herab. Aber ein echtes neapolitanisches Kind ist unser Spadaro bei alledem. Mit leichter Hand wirft er seine Volksgruppen auf die Leinwand, sorglos und unbekümmert um die Richtigkeit der Zeichnung, aber lebendig und unermüdlich, und daß er dabei sein eigenes Instrument in dem reichen Konzert der 1600 spielt, ist trotz aller Entlehnungen nicht zu bestreiten, heben sich doch seine Werke deutlich von dem bunten Hintergrunde ab, den die Neapler Malerei der Zeit bildet. Immerhin darf man fragen, was aus diesem Volksleben wohl ein wirklich begabter Meister ersten Ranges würde herausgeholt haben? Ist es nicht ein seltsames Verhängnis, daß weder die unvergleichliche Schönheit der Natur Neapels noch sein ganz und gar eigenartiges, an Lebendigkeit und Ursprünglichkeit unvergleichliches Volksleben bis heute einen ihrer würdigen Künstler gefunden haben?

Vielleicht eins seiner Frühwerke und noch ganz der Überlieferung entsprechend, wie sie A. Vackaro pflegt, ist eine Gottesmutter mit Kind in der Marienkirche der Donna Romita (letzte Kap. l.). Sie schwebt auf den üblichen Wolken mit lichtem Hintergrunde und wird von den Aposteln Johannes und Paul angebetet. Die Gesichter sind ausdruckslos, die Bewegung und der Aufbau konvenzionell, die Farbe, wie meist bei Spadaro, von ansprechender Wärme. In der Marienkirche der Regina Celi malte die Deckenbilder Massimo. »Die übrigen zwischen den Fenstern sind vom Pinsel des Dominik Gargiulo, gemeinhin Micco lo Spadaro genannt, weil er gern mit Waffen spielte, und auch von Lukas Jordano, als er noch jung war«. Rechnen wir diese Jugend nur bis zu seinem fünfzehnten Jahre, so würden die Zwischenfensterbilder Jordanos nicht vor 1650 entstanden sein. Das Abend-

mal der Sapienza (über der 4. Kap., 2. kleine r.) ist vollständig verdorben. Celano gab auch die beiden anderen Bilder dieser Seite dem Spadaro. Die Taufe Kristi (Eingangswand r.) zeigt einen Krist mit starkem Lendentuch in ganz ungeschickter Stellung tief herabgebeugt und einen großartigeren Täufer in schwer schwarzbrauner Umgebung. Das kräftig gemalte, aber stark mitgenommene Bild verrät den Nachahmer Rubens', und die Bücher nennen als seinen Schöpfer Hendrik Semer (Errico Fiamingo?). Die Verklärung (über der 2. Kap. l., kleiner r.) ist ganz anders geartet wie der dunkle und heftige Spadaro. Der Gegensatz zwischen dem aufsteigenden Heiland in ganz lichten weißen und blauen Tönen und den drei anbetenden Aposteln im Vordergrund (alle Figuren von schlechter Zeichnung) ist grell und aufdringlich. Die Farben sind gesucht und verraten den übertriebenen Manieristen. Der hervortretende halbkniende Apostel trägt einen vom hellsten Weinrot bis zum tiefsten Schieferblau schillernden Rock und einen von fahlem Gelb in Schwarzgrau schattierenden Überwurf. Als Schöpfer wird ein sonst unbekannter Johann Richa genannt, der dafür 60 Dukaten erhielt.

Das erste große zeremonielle Volksstück Spadaros befand sich in der Sammlung des Anton Piscicelli, jetzt beim Herzog della Regina, Karl Kapece Galeota, der es von der Familie Karrafa-Noia erbte. Es ist mit D. G.[1]) gezeichnet und 1,77 b : 1,26 h. Dargestellt ist der feierliche Aufzug, der am 17. Dezember 1631 vom Dome ausging, als man fürchtete, der Lavastrom und der Aschenregen des Vesuvs könnten Neapel vernichten. Zwischen einer dichten Volksmenge bewegt sich um den freien Platz der damals vor dem Kapuanertore lag der sehr lange Zug der Adligen, Bürger, Priester, die dem Brustbilde und dem Blutgefäße des hl. Jänner umgeben von den höchsten Würdenträgern und gefolgt von dem Kardinal Boncompagno und dem Statthalter voranschreiten. Oben erscheint der hl. Jänner, und die ungeheure Wolke von Rauch und Asche, die sich furchtbar drohend über dem Vesuv erhebt, beginnt sich zu entfernen (Ceci). »Hunderte von Personen sieht man reuig in der schönsten und mannigfaltigsten Bewegung der Frömmigkeit. Bemerkenswert ist die Handlungsweise einiger, die Leitern an die kleinen Häuser der Straßen gestellt haben und auf die flachen Dächer gestiegen sind, um den Zug besser sehen zu können« (De D.). In derselben Sammlung befand sich der Kleine Markt zur Zeit der Pest 1656: es ist aber fraglich, ob das jetzt im NM. befindliche (84336: 1,77 : 1,26) dasselbe Bild ist. Spadaro scheint den Gegenstand öfter gemalt zu haben. Auch beschreibt De D. als Schauplatz nicht den kleinen Markt (Mercatello), sondern eine Straße, die von der Verkündigung zum Nolanertor führt (also Egiziaca a Forcella) und als Maß gibt er 2,08 b : 1,56 h an. Den Rahmen (Vivianos) des fürchterlichen Peststerbens des NM. bildet links das Weiße Tor mit der daranstoßenden Mauer, über der sich die Kuppel der Sebastianskirche erhebt. Der im Torbogen lehnende Mann hat Ähnlichkeit mit dem Bildnisse Spadaros auf dem Filomarinobilde.

---

1) Spadaro zeichnet auch mit ganzem Namen D. GARGIULUS.

Im Hintergrunde schließen die Mauern der Ölschuppen das Bild ab, die sich rechts bis zum Heiliggeisttor mit dem kaiserlichen Wappen darauf erstrecken. Auf dem Platze ist ein bestimmter Vorgang, nämlich der Beginn des Wegschaffens der Toten und Kranken dargestellt. Die Aufsicht über diese außerordentlich schwere Aufgabe war dem Regenten des Obersten Gerichtshofes, Manuel d'Aghilar anvertraut worden, dem zwei Beigeordnete des Adels, die Jerolimitaner Karl Pagano und Paul Venati, sowie der Volksvertreter Felix Basile beigegeben waren. Letzterer ließ auf eigene Kosten alles, was in und um Neapel an Fuhrwerk aufzutreiben war, in die Stadt schaffen, und der Statthalter ordnete 100 arme türkische Galerensklaven ab, die sich zum Transport der Leichen langer Stangen mit Doppelhaken bedienten. Tatsächlich sieht man auf unserm Bilde Sänften, Karren, vier- und zweirädrige Wagen aller Art und auch die Hakenstangen in den Händen von langen, etwas überbauten Gestalten, wie sie durch Callot zur Mode geworden waren. In den tapferen Reitern des Vordergrundes mit zeremoniellem Anstrich aber werden wir Aghilar und einen seiner Gehilfen erblicken dürfen. In der Luft schwebt auf Wolken der erzürnte Herrgott, dem die Jungfrau die unglückliche Stadt empfiehlt und ein Engel die gezückte Schwertklinge hält, eine zu winziger Bedeutungslosigkeit herabgesunkene Gruppe (Abb. 114).

Seine Tätigkeit in S. Martin beginnt mit dem Jahre 1638. In der Kirche selbst wurde er nicht beschäftigt, wohl weil das meiste fertig oder vergeben war. Von 1638 bis 1640 fertigte er die nicht mehr vorhandenen Fresken der sog. Silberkammer (Niklaskap. l. vom Kor) an, wofür er 200 Dukaten erhielt. Von 1640—46 folgt für 500 Dukaten die Ausschmückung mit Fresken des Kors der Laienbrüder (kl. Kap. r. vom Hochaltar). Die Deckenfresken sind von Guarino übermalt und verdorben. Es sind figurenreiche Vorgänge aus dem Alten und Neuen Testament, sehr viel Landschaft mit zahlreichen kleinen Figuren, die wie Bilderbogen wirken und für die dekorative Wirkung viel zu klein sind. Eine noch größere Verirrung stellen die sechs kleinen gemalten Gewebe dar, die in naturalistisch umgebogener und verzogener Einfassung Vorgänge aus dem Leben der Kartäuser nach dem Peter d'Orlando darstellen und durch das Hervortreten des Landschaftlichen mit reichlichem und nicht üblem Baumschlag in das Gebiet der Landschaftsmalerei gehören. Spinazzola erklärt denn auch mit etwas mehr Frase als Urteil: »Er ist kein glücklicher Freskenmaler, und seine Ölbilder übertreffen fast immer seine Fresken, die wie die von S. Martin verdorben und außerdem übermalt sind. Auch mag er Manchem misfallen, und in der Art, wie er seine Gewebe eingefaßt hat, misfällt er tatsächlich. Aber er hat einen so weiten Blick für die Landschaft, hat in der Wiedergabe von Gestalten und Gelände eine eigene und so geistvolle Manier, entfernt sich so weit von allen anderen im Ausdruck eines schlagfertigen Talentes, in unmittelbarem Verkehr mit dem Wahren, auch wenn er nicht die ganze Kraft wiedergeben kann, daß er als der erste Landschaftsmaler einer wahrhaft neapolitanischen Schule zu betrachten ist.« Es wäre sehr erwünscht, wenn der Neapler Kritiker diesen Gedanken etwas ausführlicher

behandeln, vor allen Dingen aber die Bestandteile aufweisen möche, aus denen sich die wahrhaft neapolitanische Schule der Landschaftsmalerei zusammensetzt und entwickelt. Bis dahin müssen wir uns begnügen, in Micko Spadaros Landschaften eine mäßige und ganz unselbständige Wiederholung der auf römischem Boden entfalteten Poussins, des Lotringers Claude Gelée usw. zu erblicken. Wenig geschieht in den Jahren 1640—46: es sind dafür nur der Mannaregen im Halbbogenfelde der Schatzkapelle für 80 Dukaten, sowie von 1642 ab die Halbmondfelder im Gange zu der Wohnung des Priors mit Landschaften vermerkt. Diese selbst wurde dann von 1644 bis 1656 reichlich mit Werken seines Pinsels ausgeschmückt. Im ersten Raume befindet sich im Rechteck der Decke die Stadt Neapel; oben der h. Martin, unten Herzog Karl von Kalabrien und seine Tochter Johanna I, die ihm die Kartause weihen. Im zweiten Raume in der Mitte der Decke ein Rechteck mit der Taufe Kristi und außerdem vier Landschaften[1]). Die an den Seitenwänden der Vorhalle der Kirche angebrachten Fresken, die die Zerstörung einer Kartause und die Verfolgung der Kartäuser in England darstellen, sind verdorben; sie entstanden 1651—56. De D. erwähnt dann auch noch 16 auf Holz gemalte Kruzifixe, eine Uhr, topografische Pläne und andere Arbeiten.

Von S. Martin sind mehrere Werke Spadaros ins NM. gekommen, so gleich das Filomarinobild N. 84412 (Abb. 115), das sich in der Wohnung des Priors befand und bei der ersten Vertreibung der Mönche in die königliche Bildersammlung kam. Es ist ein Erinnerungsbild an die Pest vom Jahre 1656 und stellt die Danksagung der Kartäuser an den Heiland dar, der oben links auf einer Wolkengruppe zwischen den hh. Paul, Johannes, Jänner und Aspren noch immer das Flammenschwert seines Zornes über die Stadt gezückt hält. Die letzten Opfer der Pest liegen links am Boden der weiträumigen Halle, durch deren mächtige Bogen man auf Neapel, seinen Golf und den Unheilbringer Vesuv hinabblickt. Noch ist man dort beschäftigt, auf dem Platze links bei den Katakomben des hl. Jänner die Leichen wegzuschaffen. Die Gestalt der Pest selbst wird durch eine hagere Frau mit männlichen Gliedmaßen und herabhängenden Brüsten dargestellt, die in den Händen eine dreifache Schlange als Geißel schwingt. Mit gezücktem Schwerte und vorgehaltenem Mantel schützt der hl. Martin die im Kreise knienden 68 Brüder in ihren schönen weißen Kutten und mit den gesunden rosigen Gesichtern. Über dem Kranz der Mönche mit dem Kardinal-Erzbischof Filomarino als Mittelpunkt (zu seiner Linken der Prior von S. Martin) schwebt von drei Engeln getragen die hl. Jungfrau, die den ebenfalls heranschwebenden fürbittenden hl. Bruno der erzürnten Gottheit links empfiehlt. Alles das ist in kleinen Figuren dargestellt, die man wegen ihrer Neuheit ganz besonders bewunderte; die in dem mächtigen Luftraum der weiträumigen Halle schwebenden Gruppen machen aber auf uns viel eher einen kuriosen als einen würdigen Eindruck. In die große Zahl der wohlgenährten Mönchsköpfe sucht der

---

1) Vom Verfasser nicht gesehen.

Maler zwar Leben und Ausdruck zu bringen, aber bei ihrer Kleinheit sind sie doch einförmig und gleichen einem Bündel von Köpfen weit eher als einer heiligen Versammlung. Dilettantisch ist auch der große Stein mit der erklärenden Inschrift, der aus dem Kreise heraus unverhältnismäßig weit nach vorn an den Bildrand geraten ist. Ganz rechts bemerken wir das Bildnis des Malers mit seiner Palette, daneben das seines Freundes Viviano Kodazzi, der auch hier den schönen Bogengang verfertigt hat. Der Aufstand des Masaniello (NM. 84333) auf dem Großen Marktplatz vom 7.—16. Juli 1647, der verschiedene Vorgänge gleichzeitig auf dem Bilde zusammenfaßt, kam aus der Sammlung Piscicelli 1827 durch Kauf ins NM. Masaniello ist darauf zweimal abgebildet, einmal in bescheidener Fischertracht vor seinem Hause die Genossen anfeuernd; dann auch hoch zu Roß mit Degen, roter Samtkappe und Federbusch, wie er versucht, ein Volksheld zu sein. Alle diese Bilder sind mehr Episoden als Geschichtsbilder, mehr Gruppen als Einheitsbilder, mehr nach Art der Radierer gefertigte Zeichnungen mit scharfen Umrissen als Malerei von Licht und Farbe[1]). Ein weltliches Zeremonienbild nach Art des Stefan della Bella ist der Einzug des Erzherzogs Johann von Österreich in Neapel, ein Bild, das 1827 für 200 Dukaten aus der Sammlung der Herzogin von Castelluccio Pescara di Diana erworben wurde.

Religiöse ins Volksstück umgewandelte Vorwürfe finden wir mehrfach im NM. Die Anbetung der Hirten (84077) ist vielleicht das von De D. erwähnte

---

1) Dalbono bemerkt ganz richtig: »Was die geschichtlichen Vorgänge betrifft, die Spadaro malte, so haben sie außerhalb der Darstellung von Tatsachen keinen bedeutenden künstlerischen Wert. Dennoch kann man ihm den Namen eines Geschichtsmalers seiner Tage nicht wohl versagen. So stellt er uns in einem der Säle unsers NM. den berühmten Marktplatz und damit die verschiedenen Abschnitte des Aufruhrs Masaniellos vor Augen. Auf der einen Seite sieht man die Obsthändler und den Steuertumult, die Ursache der Unruhen, mehr im Hintergrunde den Aufwiegler Masaniello aufrecht auf einem Gerüste. Noch in der Tracht der heimischen Nichtstuer schwingt er das Kreuz, um das Volk zu überreden, daß die Zeit gekommen sei, um sich wie ein Mann gegen die Spanier zu erheben. Seine Worte verhallen wirkungslos. Im Vordergrunde folgt das Volk den Adligen, und auf einem Sockel liegen die blutigen Köpfe derjenigen vom Adel, die das Volk geschmäht haben, zur Seite wie die Fahne des Gemetzels eine Stange mit einem daranhängenden Leichnam. Andere Körper, die zu jenen Köpfen gehören, liegen um den Sockel herum. Aber das genügt noch nicht der wilden Rachgier. An anderen Punkten erheben sich Galgen, an denen die Gegner des Volkswillens im Winde baumeln. Die Haltung der Gruppen enthüllen die Schmähungen, die man gegen die Anhänger des vizeköniglichen Regimentes ausstößt, und der Maler läßt, um den Weg von Worten zur Tat besser hervorzuheben, Masaniello als Triumfator wieder erscheinen, mit rotem Federhut, kurzer Hose, bespangter Leibbinde und um den Hals die güldene Kette mit dem Bilde der Muttergottes vom Berge Karmel. So reitet er auf einem Schimmel inmitten eines aufrührerischen Volkshaufens heran . . . [De D. erwähnt zwei angebliche Bildnisse des Masaniello; sie haben indes mit dem Manne nichts zu tun. Das von Ceci als im Komohause befindlich erwähnte ist mir nicht erinnerlich; das im NM. befindliche Brustbild eines jungen Mannes mit Barett, Tonpfeife und Krug in der Hand ist eine Nachahmung der Bildder es Terborch und Dow (aus der Schule) des Mattio Preti.]

Dreikönigsbild, das er in der Wohnung des Priors von S. Martin sah, wie ja auch das Filomarinobild von dort kam. Die Hauptsache bilden mächtige Trümmer und antike Tempelarchitektur, von Viviano gegen einen rotgelben Himmel gestellt. Darunter verschwindet der heilige Vorgang vollständig. Links auf den mächtigen Tempelstufen sitzt eine rundliche Frau, die ein Kindchen hält; herzukommen Hirten und neugieriges Volk, daß sich nach altbekannter Schablone an die Säulen klammert. Die kleinen Figuren sind sorglos hingesetzt, stehen auf überlangen Unterkörpern und beschäftigen sich mit tausenderlei Nebendingen. Von gleicher Größe ist eine Marter des hl. Sebastian (84083). Von der Einzelfigur, wie sie noch Ribera mit so ergreifender Wahrheit und Trefflichkeit zu schildern weiß, sind wir hier zu einer großen Aufführung fortgeschritten, wie sie etwa dem Figurenreichtum einer Kreuzigung Kristi entsprechen würde. Vortrefflich ist die Landschaft mit schönem kräftigen Baumschlag. Ein Schimmel gemahnt an Rosa, und die Stadt mit altrömischen Trümmern, Tempeln und Bögen im Hintergrunde ist Vivianos romantische Zutat. Der eigentliche Vorgang ist auch hier wie bei der römisch-französischen Schule überhaupt ganz Nebensache. Er spielt sich nicht im Mittelpunkte, sondern rechts ab und erregt weit weniger Teilnahme als die lebhaft bewegten Krieger zu Fuß und zu Roß. Auch hier finden wir die schlanken Figuren Callots und einen warmen ansprechenden Farbenton. Dem Kreise der vier Mosesbilder der Sammlung Postiglione[1]) gehört wohl der Wasser aus dem Felsen schlagende Moses des NM. (84051) an, der stark mitgenommen sich durch viel Landschaft, den rotgelben Gesamtton Rosas und die flüchtige Malweise bemerkbar macht. Das Schlachtbild (84046) und der Tod Absaloms (o. N.), der auch nichts anderes als ein rasendes Reitergeschwader darstellt, bewegen sich im Geleise und wohl im Wettbewerbe Rosas. Sie dürften mit der Sammlung Avellino, die dem NM. vermacht wurde, hierher gekommen sein. —

Die zuletzt erwähnten Werke Spadaros führen uns von selbst zu einem Vertreter der Schlachtenmalerei zurück, von dem wir bedauern, wenig zu wissen und wenig zu besitzen: Andreas de Lione oder de Leone. Orlandi berichtet von ihm: »Der Neapolitaner Andreas di Lione, zuerst Schüler des Korenzio, dann mit Salvator Rosa der des Falkone, malte als Jüngling einige Räume des Schlosses aus und zwar in der Art des Korenzio; es sind Schlachten in großen Figuren. Später ahmte er und zwar mit kleinen Figuren und Prospekten erfolgreicher dem Falkone nach. Er verstand sich ganz vorzüglich auf Zeichnungen und starb um 1657 in Neapel als Achtzigjähriger[2]).« Was seine Tätigkeit im Schlosse betrifft, so half er offenbar seinem Lehrer bei den Deckenfresken dort (s. oben), und Giannone bemerkt dazu, er sei hier »richtiger und freier« als Belisar. Er kann trotz seines hohen Alters nur wenig gemalt haben, denn alles, was wir von ihm besitzen, sind

---

1) Zwei zu 22 : 26 cm, zwei zu 20 : 30 cm.

2) Dagegen geben die Notizen des Baldinucci, die wir in das Jahr 1667/8 setzen, an: Andrea di Leone, allievo di Belisario, vive.

zwei mittelgroße Bilder im NM., die sich in den Bahnen Rosas bewegen, aber wohl mit ihm in Wettbewerb treten dürfen. Die Schlacht (84416) zeigt eine schöne satte Zusammenstimmung von Braun, Gold und Weiß, tiefen Schatten (das Schwarz der Harnische!) mit einzelnen grellen roten und blauen Flecken. Er ist nicht so natürlich lebhaft wie Rosa und nicht so malerisch ruhig wie Falkone. Staunenswert aber ist die Kühnheit, mit der er Stimmung und Tiefe entwickelt. Die Pferde stellt er gern mit der Kruppe ganz in den Vordergrund und beleuchtet sie kräftig von vorn. Ähnlich und sehr ansprechend ist die Herde (o. N.): Schafe, auch ein Dromedar, die von einigen Reitern zusammengetrieben werden, ein merkwürdig packendes Bild voll Stimmung und kühn im Versuche, schwere Beleuchtungsprobleme zu lösen. Auffallend ist auch die Kraft der Farbe, in der Braun und Weiß vorherrschen[1]).

Damit schließen wir den Kreis der Volksbildmalerei: auch sie, aus der Fremde nach Neapel verpflanzt, wird dort nicht heimisch. Sie entwickelt sich ebensowenig weiter wie so viele andere Ansätze, die wir im Laufe unserer Betrachtung kennen lernten, und stirbt ab wie eine Pflanze, die in fremdem, wenn auch noch so fruchtbaren Boden aus Mangel an sorgsamer Pflege zugrunde gehen muß.

XLVII

Unter dem Namen des Johann-Bernhardin (Rodriguez) Siziliano begegnen wir einer jener schwankenden Gestalten der Neapler Kunstgeschichte, deren Leben und Werk sehr dunkel ist. Der Fälscher hat ihn mit einer großen Anzahl von Arbeiten versehen, ihn zum Sohn des Luise Rodriguez gemacht, der ihn unterrichtet hätte, ehe er in die Werkstatt des Dominikino getreten wäre, auch ausgeführt, daß er sich als Bildhauer betätigt habe, kurz eine scheinbar abgerundete künstlerische Persönlichkeit geschaffen, die dann als solche in der Geschichte neben vielen anderen seiner verlogenen Gestalten Platz gefunden hat. Sehen wir sie uns

1) Erwähnt wird auch ein Onofrio de Leone, von dem Dalbono einige Tafeln gekannt zu haben scheint. Wenn Galante ihm dem Triumf des Kreuzes in S. Patrizia zuspricht, so unterrichtet uns Celano besser, indem er ihn dem Paul Scheffer gibt. Dagegen ist Honofrius de Lione F. . . . A. D. M. DC. LI gezeichnet eine unberührt gebliebene Übertürfreske der (von Korenzio ausgemalten) Sakristei von S. Severin und Sosio, eine rasende Schlacht, deren Mittel- und Hintergrund mit Leichen und galoppierenden Reitern angefüllt ist. Bezeichnend ist der Vordergrund: hier ist der beliebte und schier unvermeidliche Treppenbau über die Tür gezogen. Auf der Treppe liegt links, den Kopf in den Raum uns entgegengestreckt, die Beine nach oben gerichtet, ein Geschlagener, der schreit. Ein anderer fällt vornüber; ein dritter rechts oben wird erschlagen, hinter ihm stürmt einer mit gezücktem Schwerte die Stufen hinauf. Ganz rechts aber (an Markantons Stich von Michelangelo erinnernd) klettert einer an dem (gemalten) kannelierten Pfeiler hinauf, der rechts und links das Bild abschließt, wie denn solche Pfeiler in dem ganzen Raume zum Abteilen dienen. Es tritt hier deutlich die Freude an der Illusionsmalerei hervor, die mit der Architekturmalerei Hand in Hand geht.

näher an, so entschwindet sie bald in ein fast undurchdringliches Dunkel. Von dem zuverlässigen Celano wissen wir, daß es einen Maler namens Giamberardino Siciliano gegeben hat und lernen auch einige seiner Werke kennen. Keins davon ist aber gezeichnet. Als einziges Datum haben wir das Jahr 1628, woraus zu folgern wäre, daß er schon als gereifter Meister in die Werkstatt des 1631 nach Neapel gehenden Dominikino eingetreten sein müßte. Dann kann er aber unmöglich mit einem Berardino Siciliano in Neapel gleich sein, von dem die Taufbücher melden, daß er mit seiner Gattin Ursel Montuoro unterm 8. November 1694, 26. Mai 1700, 23. November 1705 eine Tochter, am 10. September 1696 und am 27. Mai 1698 einen Sohn getauft habe. Dabei fehlt die Bezeichnung, daß er ein Maler gewesen sei. Der Johann-Bernhardin der Urkunde vom Jahre 1628 ist Bildhauer, da er »für die Wachsmodelle der acht Engel« für den Altar von St. Martin, »nämlich zwei Modelle«, 40 Dukaten erhält. In dieser Beziehung hätte also der Fälscher recht, und Giannone, der ihn im übrigen nur nachschreibt, bestätigt die Angabe, indem er erzählt, Johann-Bernhardin habe sich aus gebranntem Ton einen Gottesmutterkopf angefertigt, »um die Proporzionen nicht zu vergessen«. Er selbst habe ihn in der Hand des Ignaz Sarno gesehen, der ihn von seinem Lehrer Peter Patelano, einem Schüler des Fansaga, bekommen habe. Wir erhalten also einen Künstler, der im Anfang des 17. Jahrhunderts als Maler und Bildhauer tätig war. Was ihm De D. und nach ihm alle folgenden Kritiker geben, ist in sich zu widerspruchsvoll, als daß wir daraus ein Bild seiner Tätigkeit gewinnen könnten. Zudem ist es wie immer durchaus unzuverlässig. So gibt er z. B. unserm Meister eine Rosenkranzmaria in Monte-di-Dio: er sei während der Pest (1656) in dies Kloster geflüchtet und habe es dort gemalt. Dagegen erhellt aus den Büchern des Klosters, daß das Bild (zusammen mit einem andern) im Jahre 1606 von dem sonst unbekannten Mattia Meroldi gemalt wurde. Tatsächlich war aber an dieser Stätte ein Werk des Künstlers vorhanden, nämlich eine Verklärung, die nach De Lellis meisterhaft gemalt war, aber längst verschollen ist. Celano berichtet: »Das Bild, das in der (l.) Kreuzschiffkapelle [von S. Peter-dem-Blutzeugen] sich befindet mit dem hl. Dominik, der vielen Personen den Rosenkranz austeilt, wurde von unserem Johann-Bernhardin Siziliano mit einer Kapelle gemalt.« Es handelt sich um eine tipische Rosenkranzmaria, wie sie um diese Zeit in Neapel außerordentlich häufig ist. Darf man Celanos Zuschreibung trauen, so würde man dies Bild als Ausgangspunkt der Kunst Sizilianos ansehen können. Das in einem umständlichen architektonischen Rahmen befindliche Werk stellt in ansprechender und bedeutender Weise die Verleihung des Rosenkranzes durch den hl. Dominik an Gläubige dar. Der Vorgang spielt sich im Innern eines Gebäudes mit schmalem Durchblick ins Freie ab. Ganz oben die Taube. Darunter die Gottesmutter mit einer großen Schar jubilierender Engel, bei denen auffällt, wie sie mit Vorliebe die Arme kronleuchterartig in die Höhe heben. Der Heilige steht in vornehmer Haltung auf einer Treppenstufe, umgeben von einer gut gegliederten Menge kniender und stehender Gläubigen mit ausdrucksvollen, wenn auch nirgend fein ge-

malten Köpfen. Er hat ein Kristusgesicht mit dem dunkeln Haupthaar der Sizilianer, weißes Untergewand, schwarzen Mantel. Vor ihm kniet der Empfänger des Rosenkranzes, der tief demütig den Kopf beugt. Dahinter ebenfalls ausdrucksvolle Figuren Andächtiger, ganz links ein alter Bettler mit nacktem Oberkörper auf eine Krücke gestützt. Auch der Hund fehlt nicht, der durch zwei Jahrhunderte für die große Malerei unentbehrlich gewesen zu sein scheint. Ein bausbäckiger Knabe kniet ganz vorn und schwingt, den Beschauer ansehend, sein Rauchfaß. Bemerkenswert ist der schöne Mantel des Empfängers des Rosenkranzes mit seiner unbeschreiblichen graugrünbraunen Farbe, sowie der Mann in reicher Tracht rechts, der wie der Empfänger einen Spitzenkragen trägt. Der Allgemeinton ist ein dunkles Braungrün, Grau, Braun, Weiß und Schwarz bei unaufdringlicher Verwendung von einem schönen Rot und der goldgelben Verzierung der Tracht; auffallend der Mangel an Blau. Die Gesichter haben tiefe Schatten und viel Rot. Der Gesamteindruck ist trotz mancher Unfeinheit der Zeichnung und Ausführung vornehm und bedeutend. Fragen wir nach dem Kreise, in dessen Einfluß das Werk gehört, so werden wir lebhaft an Van Dyck erinnert, mit dem sich die Einflüsse Santafedes und Stanziones mischen. Die Eigenart ist hervorstechend genug, um ihr im Zusammenhange der sizilianisch-neapolitanischen Malerei nachzugehen, was an einem anderen Orte geschehen soll.

Als Rosenkranzmaria war die Verteilung des Rosenkranzes von fünfzehn kleinen Darstellungen mit der Geschichte des Heilandes, den Misterien, umgeben, die hier verloren sind.

Giannone, der manchmal eine ebenso große Verwirrung anrichtet, wie sein scharf kritisierter Gegner De D., verlegt die Rosenkranzmaria nach der Marienkirche-der-Gesundheit (Sanità)[1]), ein hier dem Meister zugeschriebenes Bild ist aber eine Verkündigung, die auch Celano kennt: »Die Leinwand, auf der die allerheiligste Jungfrau der Verkündigung dargestellt ist, stammt von unserem trefflichen Johann Bernhardin Siziliano.« Das Bild befindet sich in der 3. Kapelle rechts und fällt auf durch die für den Gegenstand etwas reichliche Größe, weshalb denn auch der obere Teil mit dem Gottvater (l. in rotem Mantel), der Taube (in der Mitte) und

---

1) Die hier in der großen Kapelle rechts befindliche große Altartafel mit der Rosenkranzmaria, die noch die 15 Misterien umgeben, sieht wie eine minderwertige Wiederholung aus. Sie befindet sich in einem mächtigen Rahmenwerk aus gerieften, im unteren Teile reich mit Zierat bedeckten korintischen Säulenpaaren, die einen durchbrochenen Giebel tragen. Im Durchbruch ein Gottvater, das Ganze vergoldet. Die Anordnung ähnelt der in S. Peter; auch hier ist ein Durchblick auf die Landschaft vorhanden. Die Bewegung der Gestalten ist ohne Leben, steif verhalten, ebenso die Köpfe. Die Farben treten aus einem bräunlich räucherigen Gesamtton schlecht heraus; weder das Blau des Kleides der Maria, noch das Rot einer Knienden rechts, noch der Goldbrokat eines Heiligen mit roter Mütze links werden wirksam. Die Köpfe sind zwar schön, aber ausdruckslos. Ein aus der Gruppe der Heiligen links herausschauender Maler scheint das Bildnis des Meisters der Tafel zu sein. »Am Gewölbe des Kors ist der größere Teil von Josef von Arpino, genannt Giuseppino; beendigt aber wurde es mit viel Sorgfalt von Giovan Berardino Siciliano.« (Celano).

einer erklecklichen Anzahl von Engeln ausgefüllt wird. Auch hier finden wir eine gewisse Unbeholfenheit der Bewegung der Arme und der Köpfe, die im Ausdruck edel und bedeutend erscheinen. In dem verkündenden Engel mit dem schön fließenden Gewande klingen die unvergänglichen Erinnerungen an Leonhards von Vinci tipische Figur wieder.

Alles was sonst noch von Celano bestätigt dem Bernhardin zu geben sein würde, ist in genießbarem Zustande nicht mehr vorhanden, so namentlich die Fresken der ersten Kapelle rechts vom Kor der Neuen Jesuitenkirche[1]), die Halbmondfelder über den Kapellen der zerstörten Kirche der hl. Patrizia und die Fresken der Dreifaltigkeitskirche-der-Nonnen. Hier entfaltete Bernhardin offenbar seine Tätigkeit in umfangreicher Weise, zunächst in der Vorhalle. »Das Pflaster dieser Vorhalle (mit den berühmten Lastträgern des Fansaga) ist ganz aus Marmor und die Decke ganz mit Frischmalerei bedeckt: in der Mitte der hl. Franz in Verzückung, und in den Ecken viele kleine schöne Geschichten mit Taten aus dem Leben heiliger Franziskaner, ein Werk des Johann-Bernhardin Siziliano.« Innerhalb der Kirche ist alles, was dort an Fresken vorhanden war, in der Kuppel wie an der Decke, das Werk »unseres trefflichen Johann-Bernhardin«. »In der Kreuzschiffkapelle links sieht man ein Bild, auf dem der Gottvater mit seinem Sohne am Kreuze vor sich dargestellt ist, ein Werk des Johann-Bernhardin Siziliano, und auf den beiden Seitenaltären ist die Leinwand mit der Allerheiligsten Rosenkranzmaria von Luigi Siciliano, das andere Bild von unserm Neapolitaner.« Die vorsichtige Art, mit der sich hier Celano ausdrückt, läßt erkennen, daß er von einem näheren Verhältnis des Sizilianers Rodriguez zu unserm Bernhardin nichts weiß. Im allgemeinen werden wir ihn wohl als einen in verschiedenen Werkstätten jener Tage und nicht unmöglich auch bei Dominikino beschäftigten Meister annehmen dürfen. Der künstlerische Zusammenhang zwischen dem Sizilien des Van Dyck und dem Neapel Dominikinos und Riberas ist deutlich bemerkbar.

»Das Bild am Hochaltar [der Jerolimini], auf dem die allerhl. Jungfrau mit vielen Heiligen darunter dargestellt ist, ein Werk des Johann-Bernhardin Siziliano, und die Brüder halten dafür, daß es mit Rücksicht auf die hohe Verehrung als erstes in der Neuen Kirche aufgestellt worden sei« (Celano). Chiarini fügt dem hinzu: »Das Hauptbild des Kors mit den sehr schönen Durchblicken (prospettive), das die sog. Gottesmutter von Valvicella, einer Besonderheit der Teatiner, mit dem Paradiese darstellt, ist ein Werk des Giamberardino Roderigo il Siciliano«, wobei die Namensbezeichnung ganz auf Rechnung des modernen Kenners kommt. Der von Celano erwähnten Überlieferung nach wäre also das Bild bald nach 1619 entstanden[2]). Endlich soll, ebenfalls allein von Celano bemerkt, noch in der 3. Kapelle

1) Den hier befindlichen hl. Karl Borromäns, der meist dem Bernhardin gegeben wird, weist Celano richtiger dem Santafede zu.

2) Es war dem Verfasser aus einer Reihe von unglücklichen Zufällen versagt, es zu besichtigen.

links der Besuch des hl. Karl beim hl. Filipp Neri ein Werk des Bernhardin sein. Schließlich mag noch hervorgehoben werden, daß Giannone, nachdem er seinen Gegner De D. der Länge und Breite nach ausgeschrieben hat, wohl als seine eigene Meinung bemerkt, er habe drei Gottesmütter des Meisters gekannt, die der Sanità, die in der Kirche der hl. Empfängnis der Schwester Ursula († 20. Oktober 1618), was bei dem Zusammenhang dieser Schwestern mit den Teatinern wohl möglich ist, und in der Bruderschaft des Monte-di-Dio, was, wie wir oben sahen, auf einem Irrtum beruht.

XLVIII

Der Spanier Ribera, der glaubenstiefe, unbeugsam fleißige, einbildungsarme, tief im Boden der Wirklichkeit schürfende Künstler, eine Natur wie Zola, blieb den Neapolitanern zeitlebens fremd, und auch sein künstlerisches Erbe, das in direkter Linie zu Murillo und Velasquez, d. h. den Landsleuten führt, haben sie nur in rein äußerlichen Dingen angetreten. Die im Grunde von duldsamer Gutmütigkeit getragene Natur des Neapolitaners hat keine Anlage zu irgend einer Art des Fanatismus, sei es, daß er sich religiös in der Inquisizion, künstlerisch im Ausarbeiten tiefliegender Probleme zeigt, oder daß es sich nur um zähen Fleiß beim Ablaufe seiner täglichen Pflichten handelt. »Leben und leben lassen«, predigt die Sonne Neapels; und deshalb ist der Mann seines künstlerischen Herzens nicht der tiefgründige, licht- und farbenschwere Spanier, sondern der Allerweltskünstler Lukas Jordano, dessen Erbe im folgenden Jahrhundert dann sein gleichgearteter Genosse Solimena antritt, um es bis zur Neige aufzubrauchen.

Bei Jordano handelt es sich nicht mehr um ernste künstlerische Probleme, sondern nur noch um die Befriedigung des täglichen Bedürfnisses nach malerischer Pracht in Palast und Kirche. Wie kann man in kürzester Zeit die denkbar größte Fläche so bemalen, daß sie allen höheren Tagesansprüchen genügt, das ist das »Problem«; und man sieht, daß bei seiner Läsung nicht der ringende Genius eines großen Meisters, sondern die jeweilige Höhe der künstlerischen Ansprüche der Menge den Ausschlag gibt. Solchen Ansprüchen gegenüber bedarf es im neapolitanischen 17. Jahrhundert eines Meisters, der alle hervorstechenden Eigenschaften seiner nordischen Kollegen virtuos zu vereinigen und mit leichter Hand seinen Bestellern die vor keiner Größe zurückschreckenden, keinem anerkannnten Stile fremden Aufträge möglichst prunkvoll auszuführen weiß. Dabei unterschätze man nicht das technische Können, das verlangt und, wenn auch mit Aufgebot zahlloser Hilfskräfte, geboten wird. Man war noch zu nahe an der Zeit, da fehlerloses Zeichnen und tadellose Pinselführung die selbstverständliche Grundlage der Malkunst bildeten, um ohne ein gutes Maß dieser Fertigkeiten einen Namen und Reichtümer zu erringen.

Der Mann, der allen diesen Ansprüchen auf das Vollkommenste genügte, war

Lukas Jordano. Mit jeder Technik vertraut, alle Stile der verschiedensten Meister leicht beherrschend, ohne irgendwelche künstlerische Skrupel, dabei nicht ohne Geschmack und von großer Begabung für alle laute und prunkhaft-dekorative Wirkung schafft er mit einem ganzen Heer von Gehilfen und Schülern eine schier unübersehbare Zahl höchst umfangreicher Werke, die ebensowenig ein näheres Eingehen auf die Entwicklung des Künstlers wie eine tiefere Prüfung ihres künstlerischen Gehaltes erfordern. Was nicht aus solchem Empfinden geboren ist, kann auch nicht dahin gehen; und was nur äußere Wirkung erstrebt, bleibt im äußeren Auge des Beschauers hängen. Wie ungeheuerlich die Malkunst in die Breite gegangen war, mag man aus der einfachen Tatsache ersehen, daß das Verzeichnis der S. Anna- und Lukas-Gilde von Neapel von 1665 bis 1728 nicht weniger als 178 Künstler aufführt, was natürlich nicht die ganze Zahl der Maler darstellt. Nur die Gegenwart kann sich hiermit messen. Dabei schätzte man nichts höher, als das rein Technische, das Malen aus dem Handgelenk, das unvorbereitete Hinhauen aus dem Stegreif. Je schneller der Künstler mit seiner Mauerfläche fertig wird, um so höher sein Ruhm: Jordan trug den Beinamen Lukas Spute-Dich (Fa presto), der »Blitzmaler«, der »Proteus der Malerei«, und was dergleichen Bezeichnungen mehr sind, die für uns alles andere als ein Lob enthalten. Welch ein Abstand von dem schwerblütigen, tief einsetzenden, langsamen Ribera! Lukas Spute-Dich malt die Judit der Schatzkapelle von S. Martin in 48 Stunden (weshalb denn Solimena nicht unzutreffend bemerkt, sie sei auch danach), die Glorie des hl. Franz Xaver in 40 Stunden und braucht nur zwei Tage für zwei große Bilder in der Marienkirche-der-Klage. Auf dem Deckenbilde des Ospedaletto, S. Diego bekehrt die Heiden, von Andreas Mattei, steht ruhmredig zu lesen: OPUS UNIUS DIEI, und selbst Salvator Rosa war nach Baldinucci so gewandt in der Handhabung des Pinsels, daß er öfter im Laufe eines einzigen Tages ein Bild von ziemlichem Umfange fertigstellen konnte. Das war eine Mode, die dem niemals tiefgehenden Neapel besonders gefiel. Dafür, schien es, hatte ja selbst das alles überstrahlende Vorbild des Nordens, Peter Paul Rubens bei seinem langjährigen Aufenthalte auf italienischem Boden das glänzende Beispiel gegeben. Ja, eingesetzt hatte dieser Ruhm der Fixigkeit schon ein Jahrhundert früher. Rühmt doch Vasari mit Befriedigung: »Wir malen sechs Bilder in einem Jahre, während die früheren Meister zu einem Bilde sechs Jahre benötigten.« Heute liest man so etwas von der Technik; damals war es die Kunst, die alles beherrschte und sich längst auf Fabrikbetrieb eingerichtet hatte. Und Jordano war ein Großindustrieller der Kunst, wie er nur mehr von Solimena übertroffen wird.

Lukas Jordano ist der Sohn eines Malers Anton Jordano, der 1597 geboren aus Polignano in Apulien nach Neapel kam, wo unser Maler am 18. Oktober 1634 geboren wurde. Man tauft ihn auf den Namen Augustin, aber das frühreife Kind erhält wegen seines Maltalentes bald den Namen Lukas. Der Vater, bei dem er schon in frühester Jugend das Handwerk der Malerei zu beherrschen lernt, scheint mit dem Kopieren und Nachmachen alter und neuer Bilder ein einträgliches Ge-

schäft gemacht zu haben und erzieht den Sohn ebenfalls in dieser in Neapel so verbreiteten »Kunst«. Baldinucci (von der Erstlingsarbeit des De D. beeinflußt) erzählt allerhand Wunderdinge von dem begabten Knaben. Mit sieben Jahren hätte er in kleinem Maßstabe eine Geburt des Mark von Siena in S. Johann-der-Florentiner kopiert: die Kirche hat eine Anzahl von Bildern dieses Meisters, aber keine Geburt. 1643 malt er eine Schmiede mit allem Kleinkram, die nach Mailand gekommen wäre. Schon damals hätte ihn der Vater mit nach Rom genommen, und das Ergebnis seien zwei Schlachtenbilder »in Nachahmung des Messentio« gewesen [1]), also wohl der Konstantinsschlacht im Vatikan. Nach Neapel zurückgekehrt habe er in der Neuen Marienkirche Fresken ausgeführt, was ebenfalls sehr unwahrscheinlich ist. Dagegen scheint er 1654 zum ersten Male nach Rom gegangen zu sein, wo Peter von Kortona ein Vorbild für ihn wurde, das Zeit seines Lebens wirksam bleibt. 1666 heiratet er die Margarete von Ardi und macht sich nun, wie es scheint, selbständig [2]).

Gewöhnlich wird Lukas als ein Schüler des Ribera hingestellt. Daß er dies in dem üblichen Sinne gewesen sei, ist durch nichts bewiesen. Er kopierte ihn wie er alle andern, neue und alte Meister, nachmachte, lediglich um Geld zu verdienen [3]). Massimo selber soll einmal auf einen von ihm gefälschten und durch Rauch altgemachten »Polidoro von Karavaggio« hereingefallen sein. Sein Hauptabnehmer aber war Romer, der ihm alle seine geschickten Kopien abkaufte und sie für teures Geld nach Flandern lieferte. Nach Spanien schickt er auf Befehl des Königs, der sich mehrmals vergeblich bemühte, ihn ganz dahin zu ziehen, 16 große Bilder »in der Art des Guido, Tintoretto, Veronese und des Spanjoletto.« Sein Zeitgenosse Bulifon rühmt von ihm 1690, als er auf der Höhe seines Ruhmes stand, er habe ein so großes Talent gehabt, daß er die ausgezeichnetsten Maler nachmachen konnte, aber »mit einer solchen Vollkommenheit, daß man das Wahre nicht vom Falschen zu erkennen vermochte«. Von einer hl. Familie des Jordano schreibt Rafael Mengs, sie sei so rafaelisch, daß, wer das Wesen der Schönheit dieses Meisters nicht kenne, die Nachahmung Jordanos nicht herausfinde. Lukas selbst führt in dem von ihm angefertigten Verzeichnis der Bilder der Sammlung Colonnas vom 17. No-

1) Im Komohause befindet sich tatsächlich eine Konstantinsschlacht von seiner Hand (1507), sie verrät aber nichts Frühreifes.

2) Baldinucci will uns einreden, Margarete sei eine Urenkelin Michelangelos, da sie von einer Schwester dieses abstamme, die Michelangelo selbst nach Neapel geleitet habe. Das ginge aus einem Grabmal der Kirche zum hl. Johannes-der-Florentiner hervor. Michelangelo hatte aber keine Schwester, sondern nur eine Nichte, Franziska (Cecca), die von ihm im Kloster von Boldrone erzogen 1538 den Michel Niklas Guicciardini heiratet. Von seinem Besuche in Neapel weiß niemand etwas; und das einzige Grab, das hier in der genannten Kirche Bezug auf unsere Frage haben könnte, ist das des Florentiners Michael de Haerede († 1579).

3) A. L. Mayer gibt eine Liste von 17 dem Jordano zugeschriebenen Kopien Riberas, womit die Anzahl keineswegs erschöpft ist.

vember 1688 an: eine Kreuzabnahme des hl. Andreas »von der Hand des Lukas Jordano nach Art des Spanjoletto«[1]), ebenso einen hl. Hieronimus. In Wirklichkeit bildet er den Gegenpol Riberas; denn gerade das, was die Grundlage der Kunst des Spaniers ausmacht, die unbedingte, fast sklavische Ehrfurcht vor der Natur, geht ihm ab. Er ersetzt sie durch unvergleichliche Handfertigkeit, ein fabelhaftes Gedächtnis und eine lebhafte Fantasie. Sein Schüler Simonelli erzählte dem Giannone, daß, wenn Lukas sich daran gemacht habe, vor der Natur zu zeichnen, er jedesmal sehr bald müde geworden sei und aufgehört habe. In Florenz führte ihn Andreas del Rosso einmal in das Haus der Erben des Just Sustermans († 1681), um ihm ein Bild dieses Meisters zu zeigen. Sie sehen es flüchtig an. Abends sprechen sie davon, und Jordano zeichnet es nun aus dem Kopfe mit solcher Genauigkeit, »daß es aussah, als sei es danach kopiert.«

So fing Lukas an, so verdiente er sich frühzeitig viel Geld, und so wurde er ein außerordentlich angesehener Maler, dem die Aufträge unaufhörlich zuflossen. 1665 wird er Mitglied der Malergilde. Auf Reisen nach dem Norden macht er sich namentlich mit den Venezianern vertraut, deren Stil auf den Werken seiner mittleren Zeit bis zur Täuschung nachgemacht erscheint. Seine Tätigkeit in Neapel wächst ins Ungemessene. Bei allen Gelegenheiten, Komödien, Aufzügen ist er dabei. So als Gelegenheitsmaler bei den großartigen Festen zu Ehren der Statthalter, bei Prozessionen und Teateraufführungen. Der Hauptschmuck pflegte bei solchen Gelegenheiten auf dem Sellariaplatze entfaltet zu werden. Der ganze Platz war mit Standbildern, Aufbauten aller Art, die mit Kränzen und Inschriften geschmückt waren, Altären usw. angefüllt. Den Mittelpunkt bildete ein mit Feuerwerk ausgestopfter Triumfbogen, Katafalk genannt. Die Bilder waren stets von angesehenen Malern, die Statuen von ersten Bildhauern gefertigt, und am 2. Mai 1676 lieferte Jordano das Hauptbild, das den hl. Jänner darstellte. Die szenischen Malereien zu einer musikalischen Aufführung vom 4. Februar 1680 fertigte Jordano umsonst, »um einen Bruder in der Regierung zu halten«; und in der Jesuitenkirche machte er sich 1680 bei Gelegenheit des Vierzigstündigen Gebets durch eine besonders schöne Darstellung der hl. Schrift verdient. Kein Stil bleibt ihm fremd. Selbst den Stillebenmalern wie dem Abt Belvedere verdirbt er das Geschäft, und der Arme soll daran gestorben sein wie 1693 in Spanien Coëllo, dem er die Gunst des Königs und aller anderen Auftraggeber raubt. Im Alter von 58 Jahren, 1692, folgt er einem Rufe des Königs Karl II nach Madrid. Am 3. Juli 1692 kommt er dort an, wohnt im Schlosse, wird vom König zum Hofmaler ernannt und malt mit einem Gehalt von 4000 Skudi eine ungeheure Anzahl von Bildern. Sein Einfluß ist für die Spanier verhängnisvoll geworden. Wann er nach Neapel zurückkehrt, ist nicht ganz sicher. Am 29. April 1704 werden seine Fresken in der Schatzkapelle von St. Martin enthüllt, und am 3. Januar 1705 beschließt er sein tatenreiches Leben. Er wird an der Stätte

1) Es soll die jetzt in der Münchener Pinakotek Nr. 1280 hängende (für Lukas zu gute) Arbeit sein, deren Inschrift gefälscht wäre.

seines frühen Wirkens, in S. Brigida, beigesetzt und hinterläßt außer seiner Witwe drei Söhne, die in ausgezeichneter Stellung stehen, und fünf Töchter, die alle heiraten, z. T. in den höchsten Adel der Stadt.

Über sein Außeres erfahren wir, daß er von gesunder Farbe und fester Gesundheit gewesen sei. Um sich zu rechtfertigen, wenn trotz der größten Eilfertigkeit bei der Herstellung ein Auftrag nicht zeitig fertig wurde, entschuldigte er sich wohl mit Kopfweh oder Magenleiden. Er war Weltmann durch und durch, lebte aber zurückgezogen; fröhlichen Gemüts, milde und freigebig mit Freunden, sonst sparsam, ohne Laster und glücklich im Kreise seiner Familie. Sein Karakter war eher mild, schüchtern als entschlossen und kühn. Bis zum Jahre 1681 hatte er bereits 130000 Dukaten verdient.

Seine Werke sind zahllos. Er arbeitete in Öl, in der Frischmalerei; auch Radierungen in der Art des Ribera sind erhalten. Die Zahl der Ölbilder berechnet Baldinucci (wohl etwas reichlich) auf 5000, dazu die Fresken von ungeheurem Format. Das Urteil seiner Zeitgenossen war uneingeschränktes Lob: Seine Haupteigenschaften seien gutes Gedächtnis, reiche Erfindungsgabe, Mannigfaltigkeit der Gedanken und Formen. Jeden Stil wisse er nachzuahmen. Schwung und Schnelligkeit der Arbeit bei Tag und Nacht werden gepriesen wie die Mischung der Farben, ja die Fertigkeit, anstatt mit dem Pinsel gelegentlich mit dem Finger zu malen. »Gleich gut in Öl, in der Frischmalerei, in Groß und Klein, in jeder Art von Figuren, Tieren, Landschaften, Fernsichten, Schlachten, Perspektiven, Obst, Blumen, bald skizzenhaft, bald verarbeitet, ausgeführt und fein.« Etwas anders lautet das Urteil unserer Zeit. Hier sei ein Wort seines Landsmannes Dalbono wiederholt. »Jordano entwickelt sich nicht nach und nach: er ist da wie ein Blitz. Man sagt, er sei ein Nachfolger des Ribera und des Peter von Kortona: aber er ist ein Nachfolger Aller und Keines. Er formt eine Zeichnung, aber mit dem Pinsel, und bildet sich eine Palette, mit der er anderen Malern stiehlt, was ihm paßt, und sie dann sozusagen zum Teufel schickt, ohne sich weiter darum zu kümmern . . Lukas Spute-Dich ist ein Wirbelwind, der auf die Malwiese niedersaust, zerfetzend, verjagend, entwurzelnd. Er zerzaust die gelehrten Rafaelisten von damals, verjagt die Schüler des Kalabresen und Vackaro, entwurzelt die akademischen Grundsätze, womit man die Kunst in Fesseln, die Palette in Metoden bannen wollte . . Lukas malt ohne Unterlaß und macht auch aus seinen Dienstboten Gehilfen. Verdient, kommt hoch, hält sich Wagen und Pferde, hat Lakaien, pfeift auf alles, und mit der Schnelligkeit der Mache verführt er die Auftraggeber und nimmt sich die Aufträge mit dem Bajonett . . Äfft die Alten, wenn es ihm paßt, sie zu enttronen, setzt Kenner und moderne Maler in Verlegenheit . . Niemand senkt seine Spuren tiefer ein als der Neapolitaner in Spanien, der unumschränkte Beherrscher des Königs, der Königin und der Palette. Er ist der höchste Stürmer und Dränger, der Proteus, der Blitz der Malerei, der Schöpfer einer Schule, die hinter ihm her stürmt und drängt, aber mit trauriger Miene, so wie ein Dickwanst oder ein kurzatmiges Pferd hinter einem

flinken Renner .. Denen, die ihm vorwerfen, er könne nicht zeichnen, antwortet Lukas mit seinen wunderbaren Verkürzungen; denen, die sagen, er sei nicht genau, nicht gewissenhaft, antwortet er: malt mir doch mal eine Luft wie z. B. auf meiner Kreuzigung Petri. Auf dem Bilde des Marsias scheint der Kopf des Geschundenen von Ribera. Die Figuren des Hintergrundes sind wie aus Dante geboren und der Apoll ist von einem Schwung, der sich über alle Akademien der Welt lustig macht .. Lukas hat nur einen Fehler, den nämlich, daß er vielen die Freiheit gegeben hat, sich und andere zu täuschen, indem selbst entfernte Nachahmer das Siegel Lukas auf die Werke setzen durften. Aber mag Lukas malen, was er will und wie er will: immer findet sich irgendwo ein Winkel, wo er sich als Meister bewährt. Er hat den Vesuv in der Brust, die Luft von Portizi in seinem Pinsel, in seinen Frauen die weiche Schönheit seiner Gattin, in den Hintergrundfiguren und in der Luft eine Art zu verfahren, die besagt: so mache ich es . . .«

Fassen wir zusammen: Bei Lukas ist alles, Handgelenk, Farbensinn, Fantasie: was mit diesen dreien ohne Hingabe an die Natur und ohne die saure Arbeit unter ihrer Aufsicht ein Künstler zu leisten vermag, das hat »der große Neapolitaner« geleistet.

Sehen wir uns nach Beispielen um, die seine Eigenart belegen können, so beschränken wir uns auf das, was möglichst unzweifelhaft von seiner Hand ist. Wer durch die Kirchen Neapels wandert, wird unter ihrer großen Zahl kaum eine finden, in der er nicht mittel- oder unmittelbar an Lukas Jordano erinnern würde.

Über seine Decke der Schatzkapelle in S. Martin ist schon gesprochen. Als eins der frühesten Werke bezeichnet Celano ein Altarbild im rechten Kreuzschiff der Marienkirche-der-Wahrheit (Kapelle des hl. Niklas von Tolentino). Für eins der frühesten Bilder Jordanos kann man den hl. Lukas in der Martakirche (3. Altar l.) aus dem Jahre 1651 halten[1]), der die engste Anlehnung an Ribera verrät, besonders auch in der diagonalen Anordnung des Ganzen. Die Figur des Heiligen ist in heftigem Kontrapost dargestellt: Knie, Brust und Arme nach rechts, Gesicht nach links; rechte Schulter hochgezogen; die Feder in einer rechtwinklig erhobenen rechten Hand. Die Farben, obwohl in einem schön verschmolzenen goldenen Gesamtton, sind nicht kräftig; das Fleisch des nur mit einem Lendentuch bekleideten Heiligen, der auf einem riesigen weißen Ochsen sitzt und einigen anmutigen zur Gottesmutter links hinaufschwebenden Engeln lauscht, ist warm. In S. Maria Regina Coeli finden wir Jordano in seiner Jugend mit Micko Spadaro (Dominik Gargiulo) tätig: Massimo fertigte die Deckenbilder, Spadaro und Jordano die zwischen den Fenstern. »In der Kapelle des Gekreuzigten rechts sind die Seitenwände mit Passionsbildern von Lukas Jordano. Das sehr schöne Werk auf derselben Seite der Kirche in der Kapelle des hl. Augustin mit einer Geschichte des

---

1) Die Kirche hatte unter den Masaniellounruhen sehr gelitten und wurde von 1650 ab hergestellt. Der hl. Lukas war die Erneuerung eines Bildes dieses Heiligen von Bartel Pistoia (1520).

Heiligen sowie die Seitenwände sind gleichfalls von ihm angefertigt und zwar auf Bitten der Maria Katerina Pignatelli, die mehrere Male Äbtissin des Klosters und dem Heiligen sehr zugetan war ...‹ Sie dürften in der ersten Hälfte der 50 er Jahre entstanden sein. Ein frühes Werk vom Jahre 1658, ein hl. Niklas, leider ganz verrestauriert, befindet sich auf dem Hauptaltar der kleinen Kirche des hl. Niklas-a-Nilo (bei Ss. Severin und Sosio).

Ein Hauptort seines Wirkens ist die Kirche der hl. Brigitte-am-Toledo, seine letzte Ruhestätte. Schon aus dem Jahre 1665 soll der in der Nachahmung des Veronese gemalte hl. Niklas von Bari (l. Kreuzschiff) stammen. Sein viel bewundertes Hauptwerk ist aber die Kuppel. Celano erzählt: »In dieser Kirche sollte im Verhältnis zur Größe eine Kuppel errichtet werden; da sie aber vom Schloßhauptmann des Neuen Schlosses verboten wurde, machte man nur eine knapp $4\frac{1}{2}$ m hohe Schüssel. Darin hat Lukas Jordano ein Paradies [Himmelfahrt der hl. Brigitte] mit solcher Kraft und Einheit [der Lichtwirkung] gemalt, daß die Schüssel wie eine verhältnismäßige Kuppel aussieht .. Auch die Ecken mit vier Frauen des Alten Testamentes sind von Jordano«[1]). Durch Baldinucci erfahren wir, daß Jordano 1681 daran arbeitet. Doch liest man an den Zwickeln: LUKAS-JORDANI-EX-DEVOTIONE-AN · D · 1678. Jordano brachte unten einen Gang mit Säulen an, zwischen denen die Evangelisten und Doktoren der Kirche (Jordano als hl. Lukas) sichtbar werden. Die Kapitelle der Säulen hüllt er in Wolken, die immer lichter werden, so daß alles Licht schließlich im Scheitel der Schüssel zusammengefaßt ist. In das lichte »Paradies« nun tritt die Heilige ein. Durch diesen Kunstgriff der Lichtverteilung wird der Eindruck hervorgerufen, als sei die gewölbte Decke eine hohe Kuppel. Übrigens ist das Ganze erst Ende des 19. Jahrhunderts von Conte hergestellt. Andere Altarbilder Jordanos sind hier der hl. Josef (2. Kap. r.), der hl. Filipp (1. Kap. r.). Auch die Sakristei ist später von ihm ausgemalt: an der Decke mit dem Paradiese und dem Jüngsten Gerichte, an den Schmalseiten mit der Kreuzigung und der Grablegung.

Einige bessere Bilder bewahrt S. Maria Egiptiaca a Forcella: Die Flucht der schönen Sünderin in die Wüste (l. vom Hochaltar). Die Komposizion ist zwar flüchtig und zerfahren, aber versöhnt werden wir durch die Farbengebung. Die tiefblauen und hochroten Farbenkleckse stehen vortrefflich in dem braungoldenen Ton. Die in schwere hell- und dunkelbraune Mäntel gekleidete flüchtende Büßerin ist von großartiger Bewegung. Es fehlt unten links im Vordergrunde nicht die halbabgeschnittene Figur des Verführers, eines eiligen Jägers mit seinem Hunde, von dem man den Kopf sieht. Weniger ansprechend ist das Gegenüber: Die Bekehrung der ägiptischen Marie. In reichen Kleidern mit schön abgestuften blauen Schattierungen

---

1) Celano ist für Jordano besonders glaubwürdig, war er doch sein Freund, der ihm bei seinem Buche über »Das Schöne, Alte und Merkwürdige der Stadt Neapel« seinen wertvollen künstlerischen Rat lieh, so daß die Bestimmung der meisten Bilder, die Celano beschreibt, auf Jordanos eigenem Urteil beruht. Celano starb 1693.

breitet die Reumütige die Arme halb kniend vor der Gottesmutter aus. Im Vordergrunde kommen durch eine Treppenöffnung Gestalten herauf, die man halb sieht. Rechts ein Mann in schönem Mantel von gedämpftem Zinnoberrot.

Sein bestes und großartigstes Werk, in dem er bei oberflächlicher Prüfung nicht weit hinter Ribera zurücksteht, ist die große Kreuzabnahme im NM. (o. N.), gez. JORDANUS F. Aber die feine Durchführung, die treue Naturzeichnung, die tiefglühende Verinnerlichung fehlen. Schöne Frauen malt er glatt nach Renischem Muster, die alten grobzügiger und von rötlichem Fleische. Die vorn sitzende Frau, die uns den Rücken zukehrt und den Leichnam des Herrn aufnimmt, ist von großer Wahrheit und bringt das Bild kräftig in die Tiefe. Aber seine Flüchtigkeit beweist der große Stein links, der als leeres Füllsel das Loch dort stopfen muß und dafür die Dornenkrone, Hammer und Zange zu tragen erhält[1]. Riberanachfolge zeigen die achteckigen Kassetten Krist im Grabe und Jakobs Traum für die Untersicht gemacht und namentlich der Jakob in kühner Verkürzung. Ebenso steht der hl. Franz von Paola, eine Wiederholung des Bildes in der Kirche des Heiligen (NM. 84350), dem Ribera noch sehr nahe, von dem ihn der rötliche Fleischton, die Hände und die breitere Mache abrücken. Der hl. Filipp Benizzi in der Marienkirche zu den Sieben Schmerzen (4. Kap. l.) ist ein riberisierendes Altarblatt des Jordano von großer Wirkung mit einigen trefflichen Einzelheiten, kühner Verkürzung, guter Haltung des Heiligen mit schwärmerischem Gesicht, zu dem Maria ihm die Krone aufsetzend heranschwebt. Im Dom (2. Raum der Sakristei zur Schatzkap. r. über den Schränken) befinden sich von Jordano drei Brustbilder des hl. Josef, der hl. Anna und des hl. Joachim in Riberamanier, am besten der hl. Josef. Überm Altar dort ebenso eine Gottesmutter mit Kind in halber Figur. Man könnte auch geneigt sein, Jordano einige der bemerkenswerten kleinen auf Kupfer gemalten und auf den Schranktüren befestigten Bilder zu geben, so den Krist am Kreuz (1. Schrank l. an der Schmalseite) und das Getsemane (rechts), wenn nicht die sehr feine Pinselführung dagegen spräche. (Über die übrigen s. Vinzenz Frate). Eins der wenigen sorgfältiger ausgeführten Werke bewahrt die Kirche des Purgatorio ad Arco (3. Altar r.) den Tod des hl. Alex. Der Heilige liegt, die Beine quer nach rechts gestreckt in Vordersicht. Den aschfahlen Kristuskopf richtet er nach oben; Ausdruck und Bewegung sind gekünstelt und unwahr. Um ihn und über ihm scharen sich den Hintergrund bildend Engel in goldenen Wolken. Die maßvolle Schlichtheit wirkt wohltuend. Die Farben, Weiß, Dunkelblau, Goldbraun sind kräftig und arbeiten die Gestalt plastisch heraus.

Wie schnell das Erbe Riberas vertan wurde, lehren zwei Werke in S. Maria in Portico. Die Beweinung (2. Kap. r.) ist auch sonst in mancher Beziehung anregend. Der Gegenstand hat von der herkömmlichen Darstellung eine jordanische Abwandlung erfahren. Krist lehnt von vorn gesehen halbsitzend gegen das Kreuz,

1) Vermutlich die aus der Kirche der Pietà de'Turchini (mit anderen Bildern) verschwundene Altartafel, die schon Giannone für sein bestes Werk erklärt.

an dem Marie so steht, daß sie die Linke dahinter herum auf die linke Schulter des Heilandes legt. Der Akt ist schwer. Nur diese zwei Figuren stehen in tiefschwarzer Nacht düster vor dem Beschauer. Alles Licht liegt auf dem Körper des Heilandes oder strahlt von ihm aus. Trotz dieser ganz offenbaren Anklänge auch an die Denkweise Riberas finden wir hier nur seinen Willen und seine Absichten, nicht aber sein Können: es ist alles gröblich und ins Oberflächliche gezogen. Noch mehr verrät den schnellfertigen Nachahmer die Mishandlung Kristi (l. Wand). Der Heiland kauert in dem beliebten hochroten Mantel Jordanos in einer ganz verunglückten Haltung im Vordergrunde, das Gesicht ohne Ausdruck nach vorn gekehrt, als ob ihn die Sache sehr wenig anginge. Die unvermeidliche Erinnerung an Ribera macht gerade diese Werke besonders unerquicklich. Andere hier befindliche Arbeiten Jordanos sind ganz verdorben, so die Geburt und die Anbetung (Kap. r. u. l.) und die Fresken des Orgelkors.

Farbig eins seiner besten Bilder ist die Vermälung Mariens in der neuen Marienkirche von Donna Regina (2. Kap. r.). Natürlich ist der Vorgang mit größter Umständlichkeit und einer Menge füllender Nebenfiguren dargestellt. Er spielt sich auf einem runden Stufenbau ab, an dem links ein mächtiger, verzückt aufblickender Bettler, rechts eine Frau mit entblößten Schultern kauern, die einem Kindchen die Brust bietet, das zu trinken vergißt und dem hl. Vorgange zuschaut. Josef steht rechts und streckt Marien vor dem Priester sehr lang die Rechte hin. Oben natürlich die Engel in Scharen. Das Bild leidet durch die massigen Figuren vorn, die den Hauptvorgang panoramisch in den Hintergrund drücken. Gegenüber die sehr nachgedunkelte Darstellung im Tempel. Von tizianischer Flüssigkeit, sonst aber ohne Bedeutung sind ein Paar recht farbig-malerischer Bilder von ihm, die früher entstanden sein dürften: Krist beruft Peter und Andreas (im Durchgangsraum zur Schatzkap. über der Tür l.) und Krist beruft Mattäus (ebenda r.).

In dem Brustbild eines Alten (NM. 84492. Abb. 116) scheint Jordano mit Rembrandt zu wetteifern, von dem er unmittelbar die Lichter auf den Haaren, am Bart, in den Augen wie auch die Haltung genommen hat. In den Händen aber sieht man gleich den ganzen Jordano: sie sind breit, flüchtig und doch sicher. Der Venezianer erscheint in dem flockigen Pelz, den kein Nordländer so gemalt haben würde, im Rot des veronesischen Mantels. Auch die breite rote Nase, das Rot der Wangen und das Flockige des Bartes verraten unsern vielgestaltigen Meister[1]). Rein venezianisch

1) Anders, und doch nicht aufrichtig echt schauen uns die ›Rembrandtköpfe‹ 84508 und 84492 an, namentlich der letztere mag eher dem Proteus der Malerei zukommen. Auch der Mönchskopf (o. N.) ist sicherlich nur eine Nachahmung Rubens. Daß er diesen kannte, beweist die Amazonenschlacht an der Brücke (NM. 84354). Ein wunderliches Werk ist die Schlafende Venus mit Kupido und Satir (NM. 84064). Es ist eine tizianische Figur mit flandrischen Formen und holländischem Beiwerk, unausgeglichen und vielleicht seinem Schüler Simonelli zukommend. — Auch Rubens war einst in Neapel vertreten und zwar mit einem Bilde, das Celano so beschreibt: ›In dem Palaste [di Zevallos Herzogs von Ostuni, von dem es in den Besitz des reichen Flamen Johann van den Eynden und

sind die Hochzeit zu Kana (NM. 84393. Abb. 117) und Salome (NM. 84401), zwei kleine Bilder in den festlichen Farben und der dekorativen Art des Veronese. S. Peter-ad-Aram (l. vom Hochaltar) hat ein mit verschlungenem L G gezeichnetes, Peter und Paul auf dem Wege zur Richtstätte darstellendes Bild, das sehr farbenwarm wohl der mittleren Zeit Jordanos angehört. In der Zeichnung zwar auch unbedacht und leichtsinnig spricht es durch die satte Farbengabe und die fleißigere Mache an. Auch hier ist ganz venezianischer Einfluß: Tizian und Veronese. Die Haltung der Figuren ist schludrig; die zwei Kirchenväter mit kreuzweise gebundenen Händen stehen sich wie zwei Buckliche gegenüber. Aus der gleichen Epoche stammt das Bild rechts vom Hochaltar: Der hl. Peter empfängt vom Heiland die Nägel des Kreuzes. So schön die Farben, das tiefe Blau des Mantels Kristi über dem kardinalfarbenen Untergewande, das Braungelb und Blau des Apostels, das Hellgrünblau Gottvaters, das Weinrot, so hart sind die Linien, die alle von rechts schräg auf den in schleifender Bewegung herankommenden Krist zulaufen, so daß in der Mitte ein unschönes Loch entsteht. Der Entwurf zu einem Gastmal des Belsazar befindet sich im Komohause (1436). Von renischer Nachahmung spricht die Rosenkranzmarie (84022), die mit seinem Namen LUKAS JORDANUS und dem Jahre gezeichnet ist. Die Jungfrau sitzt schräg gegen einen hellgelben Himmel. Die Farben sind hell und hart, namentlich das Blau des Mantels gegen das Weiß der Heiligen und das Schwarz ihrer Mäntel[1]). Im Wettbewerb mit Vasari zeigt er sich auf dem Orgelflügel, der 1844 herabgenommen, jetzt sehr verstaubt über dem rechten Seiteneingang des Doms hängt. Wie bei Vasari haben wir eine Doppelgruppe von den Schutzheiligen Neapels, links drei Bischöfe, rechts zwei Bischöfe und einen Benediktiner. Der erste links ist der hl. Jänner, der einem Kinde das Blutgefäß reicht. Er trägt die Züge Pauls III. Neben ihm Alexander Farnese. Die auf große Entfernung berechneten massigen Gestalten sind ohne viel Gehalt und malerisch unbedeutend.

Den Schlachtenmaler gibt uns Semiramis bei der Verteidigung Babilons (NM. 84360), ein heftiges Kampfgewühl von Rossen, Reitern und Reiterinnen mit

---

dessen Sohn Ferdinand überging, der ohne männliche Erben starb, um dann in den Besitz der an einen Stigliano-Colonna verheirateten Tochter Teresa zu fallen, daher der heutige Name] war ein Bild von 12 Palmen [3,12 m] in der Quere, auf dem das Gastmal des Herodes mit sehr vielen Festgästen und Herodias, die den Kopf des allerheiligsten Täufers darbringt, ein Werk des berühmten Pinsels Peter Paul Rubens: und es ist wahrlich ein Gemälde, das nicht lebhafter und ausdrucksvoller sein könnte, indem man in jedem Antlitz die bewegende Empfindung liest . .« Die reiche Sammlung van den Eynden, in der sich Werke des Lukas von Holland, Hanibal Karacci, Poussin und Ribera befanden, (»darunter das berühmte Bild mit dem hl. Sebastian«), wurde schon unter die Töchter verteilt. Eine mindere Wiederholung der Kreuzabnahme in Brüssel befindet sich in der Kirche der hh. Kosmas und Damian (2. Altar r.).

1) Zweifelhaft scheinen mir, obgleich bei Jordano alles möglich ist, das kleine Bild des Ecce Homo (84408), fein und ängstlich, und sein Gegenüber Krist vor Pilatus (84417), vielleicht frühe Arbeiten des Salvator Rosa. Eins der beiden Rosenkranzbilder scheint aus der Kirche S. Spirito zu stammen, wo Giannone es sah.

einem Bilde der Neuen Burg links und der ins Meer vorspringenden Eierburg in einem hellbraunen Gesamtton nach Art des Rosa.

Ein vortreffliches Schulbeispiel für die Art und Wirkung der Deckenmalerei jener Tage bietet Jordanos Sakristeidecke von S. Filipp Neri. Das Mittelfeld in erneuten, namentlich durch ein heftiges Blau entstellenden Farben zeigt den hl. Filipp, wie er von Engeln auf einer mächtigen Wolke wie auf einem Wollsack in die goldene Glorie des Himmels geschoben wird, in die er mit weit ausgebreiteten Armen und flatternden Gewändern einzieht. Die tragenden Engel mit ihren in Untersicht herabhängenden Beinen vollführen ihre Arbeit wie neapolitanische Fischer, d. h. mit möglichst viel Bewegung und Geräusch. Die Darstellung befindet sich in einem mächtigen, vielfach profilierten länglichen Rahmen mit Vierecksausladungen: auch dieser wird wieder von einer Schar von Engeln jeden Alters und Geschlechts (die Zahl der himmlischen Heerscharen nimmt mit jedem Jahrzehnt zu) in voller und kühner Untersicht getragen. Sie haben flatternde blaue, rote, gelbe Gewänder, und dahinter dehnt sich die gemalte Wölbung der Decke. Diese setzt sich nun in Weiß mit grauer Schattierung mit Kartuschen und Engelswerk über die ganze Fläche mit ihren Zwickeln und vertieften Fensterausschnitten fort, so daß man hier alles Bauliche malerisch, alles Malerische baulich behandelt zu sehen glaubt.

Die Kolossalbilder im Kor von S. Maria Donna Regina stellen links die Hochzeit zu Kana, rechts die Bergpredigt dar. Das erstere ist eine Treppenanlage mit einer Unzahl aufs Lebhafteste beschäftigter Figuren, darüber die Tafel. Den Hintergrund bilden Säulen, Gebäude und weiter ein mit drohenden Wolken behangener Himmel. Zuletzt entdeckt man auch ganz rechts den Heiland. Auf der Bergpredigt sieht Krist wie ein zum Himmel gefahrener Heiland aus. Ringsum auf Felsen und Steinen befinden sich bewegte Gruppen, deren ganz gleichen und schlecht abgestuften Größenverhältnisse keinen klaren Überblick zulassen. Den beliebten Treppenbau hat auch das große Altarbild in der Marienkirche-der-Gesundheit (1. Kap. r.), den von Engeln gen Himmel getragenen hl. Niklas darstellend, zwischen dem hl. Ludwig Bertrando (r.) und dem hl. Ambros (l.), farblos, aber von besserer Zeichnung, die allein von Jordano sein dürfte. Andere Bilder ebendort ohne Bedeutung.

Im Tagebuche des Vinzenz D'Onofrio (1616—92) liest man unterm 25. März 1676: »In dieser Passionswoche hat man das Weißen der Stuckdecke des Doms und das Befestigen der Ölbilder um die Apostel und alten Schutzheiligen Neapels beendigt, die Lukas Jordano gemalt hat auf Kosten des Kardinal-Erzbischofs [Inigo] Karacciolo, der für die Bilder 600 Dukaten, für den Stuck 3000 Dukaten ausgegeben hat. Denn Jordano kam ihm entgegen, weil er ihm einen Sohn getauft hatte, und erwies ihm mit dem Preise eine Höflichkeit. Trotzdem glaubt man allgemein, nur die Zeichnung sei von Jordano, die Ausführung aber von einigen seiner Schüler, da sie nicht so schnell hätten fertiggestellt werden können; auch sind die Farben im allgemeinen wenig ansprechend, wie die Zeichnung, und man erachtet

sie nicht für so haltbar, wie etwa die Deckenbilder, die der Erzbischof Dezio Karrafa für 14 Dukaten anfertigen ließ.« Diese Arbeiten befinden sich schwer sichtbar zwischen den Fenstern in länglich oben und unten abgerundeten Vierecken, je 7 an jeder Seite und stellen verrenkte Profeten auf Wolken dar mit je einem Engel darunter in schwachen Farben und einem durchweg braunen Gesamtton. Darunter befinden sich in den Zwickeln im Rund je 7 Halbfiguren von Franziskanern und Franziskanerinnen, verzückte Gesichter mit Engeln und Wolken in gleichfalls wenigen Farbentönen. Auch in S. Restituta finden wir noch je 7 solche Heilige von Lukas zwischen den Fenstern.

Die Einweihung der Basilika von Montekassino (NM. 84407) ist die Skizze zu einem der großen Deckenbilder, die Jordano in Montekassino ausführte. Der Vertrag datiert vom 8. April 1677; der Preis für die umfangreichen Malereien, die er in der unglaublich kurzen Zeit von einem Jahre fertigstellt, beträgt 2500 Dukaten. Unsere Skizze ist in der Größe von 4,5 zu 8 m ausgeführt worden! Der Vertrag erstreckt sich auf die fünf großen Gemälde des Mittelschiffes, die Mondfelder über den Fenstern und zwanzig Päpste in den Zwickeln. Zwanzig Tugenden scheint er »zugegeben« zu haben. Am 10. Februar 1691 verpflichtet er sich ferner, innerhalb 49 Tagen noch drei Kapellendecken dort auszumalen und dafür neun Ölbilder zu liefern, wofür er 1000 Dukaten erhält. Das ist aber noch nicht alles, was wir von ihm in Montekassino haben: über dem Haupteingang zeigt das Ölbild den Stifter des Bildes Pater Romuald Apicella und den Meister selbst, der außerdem noch die Decke und Wände der Benediktkapelle der Unterkirche verfertigte.

Eine andere Stätte des Wirkens Jordanos ist die Kirche von dem hl. Gregor aus Armenien (S. Liguoro). Diese Kirche ist über und über mit Gold überzogen und zeigt außer am Fußboden und den Kapellenschranken nirgend einen Fleck Weiß, wodurch sie denn einen auffallend warmen und malerischen Anblick gewährt. In die Flächen zwischen den Fenstern hat Jordano das Leben des Heiligen gemalt, Arbeiten, die zwar stark verblaßt, aber immer noch sehr dekorativ wirken. Die Zwickelbögen tragen 16 weibliche Tugenden, flüchtig in der Zeichnung und mehr oder minder raumgewandt. Auch die drei Fresken über dem Eingang mit den Nonnen des hl. Gregor, ihrer Ankunft usw. sind stark verblaßt und ohne tiefere Bedeutung[1]).

Eins seiner am meisten bewunderten Werke ist die große Freske an der Eingangswand der Jerolomini (S. Filippo Neri), die Austreibung der Händler aus dem Tempel durch Kristus, gez. JORDANUS 1654[2]) (Abb. 118). Ein geschickter Treppenaufbau, die Verdopplung der Türkomposizion Tizians in Vene-

---

1) Sie waren nach Baldinucci (der »S. Liborio delle Monache« mit S. Liguoro verwechselt) im Jahre 1681 »già finite che sono riuscite di grande applauso«.

2) So liest auch Dalbono die Jahreszahl, die rechts an der vorletzten Stufe von unten steht. Jordano hätte dann die Freske mit zwanzig Jahren gemalt. Dem widerspricht aber der weit entartete, mit venezianischen Erinnerungen getränkte Stil: ich lese außerdem 1684. Die Skizze dazu in der kleinen Sammlung hinter der Sakristei.

dig (Tempelgang Mariens), zieht sich um die Türöffnung und bildet den Unterbau für eine mächtige Säulenhalle nach Rafaels Vorbilde. Das Bauliche war nicht Jordanos Stärke, auch hier ließ er es durch Arcangelo Guglielmelli ausführen (Giannone). In der Mitte über der Tür steht Kristus, der, eine Geißel schwingend, mit neapolitanisch heftiger Beweglichkeit die Scharen aus dem Tempel treibt. Diese drängen, überstürzen sich, fallen übereinander, mischen sich mit blökenden Schafen, flatternden Tauben, schleppen, wie von einer Erdbebenpanik erfaßt, in höchster Eile ihre Schätze davon. Ebenso eilig ist die Malerei, die voller Flüchtigkeiten und arger Fehler ist: in Ruhe befindliche drehen sich in der heftigsten Bewegung, Stürzende und Laufende sehen aus wie erstarrt. Was soll z. B. die rechts unten an der Treppe sitzende Figur mit den in die Höhe gezogenen Beinen? Wie falsch ist nicht das Verhältnis dieser zu der links davon herabschreitenden! Was für eine unschöne Figur macht der dickbäuchige Mann links! Goethe stand kopfschüttelnd davor und schrieb in sein Tagebuch unterm 5. März 1787: »Hier sieht man mit Verwunderung die ganze Vorderseite einer Kirche von unten bis oben bemalt, über der Türe Kristus, der die Käufer und Verkäufer zum Tempel hinaustreibt, welche zu beiden Seiten, munter und zierlich (?), erschreckt die Treppen herunterpurzeln. Innerhalb einer anderen Kirche ist der Raum über dem Eingang reichhaltig mit einem Freskogemälde geziert, die Vertreibung Heliodors vorstellend. Luca Giordano mußte sich freilich sputen, um solche Flächen auszufüllen[1].«

Nach dem Erdbeben 1688 wird auch die Decke von St. Restituta hergestellt. Das Mittelbild, enthüllt am 27. Mai 1692, malt Jordano, die Umgebung in Gold und Farben der Architekt Arcangelo Guglielmelli, der, wie wir sahen, ihm auch sonst die Architekturen malen muß. Im Mittelbilde wird die Heilige zu Schiff von Engeln nach Iskia geführt, oben die Gottesmutter mit dem hl. Jänner, unten die Sirene Partenope, die mit den Gebärden einer Rheintochter im Wasser singt. Die Verkürzungen sind von einer ans Wunderbare grenzenden Kühnheit: so sieht man dem Ruderer von unten zwischen die Beine durch, dessen linkes er über Bord hängen läßt. Licht, Luft und Farbe sind matt und flach. Ein schwärzliches Graublau herrscht vor (Übermalung?), und niemand wird lange bei dem Anblicke des schwarzen Fleckes in der geschmacklosen Decke verweilen, die wie ein Stück Wedgewood auf hellgrünem Grunde allerhand dekorative Formen verteilt. Die Rosenkranzmarie unter dem Baldachin (NM. 84403, aus der Heiliggeistkirche, Abb. 121) zeigt schon ganz die rasche zerfließende Art des Schnellmalers der Spätzeit. Ähnlich Mariens Geburt (Apostelkirche, Abb. 122). Die Auferstehungskirche (Hauptaltar) bietet im hl. Michael und dem Engelsturz ein treffliches Beispiel der Nachahmungssucht der Jordanoschule: Verkürzungen nach Michelangelo decken sich mit Farben nach Reni, und die hl. Anna (Kreuzschiff r.) ist veronesisch. Späte Arbeit,

---

1) Mit dem zweiten Bilde meint Goethe die Freske der Neuen Jesuitenkirche, die aber von Solimena (1725) ist (Abb. 119). Vgl. auch Cirillos Opfer Davids (Abb. 120).

da Celano nichts davon erwähnt[1]). Ebenfalls nicht von Celano erwähnt, also wohl erst nach 1693 entstanden ist die Gottesmutter von Heiligen getragen im Konservatorium der Marienkirche-des-hl.-Rosenkranzes (Cavour-Platz). Die kleine von Romer gestiftete Kirche erbaute Jordanos Freund und Genosse Arcangelo Guglielmelli. Das Bild ist durch Herstellung verdorben. Luka's Schwanengesang sind die Fresken der Schatzkapelle von S. Martin, die am 29. April 1704 enthüllt wurden. Von ihm stammen die Bilder der in schönem Vierecke gewölbten Decke (Abb. 123), des Halbmondfeldes über der Tür, der halben Kuppel der Nische — ein Werk von sicherer Raumgestaltung und dekorativer Pracht, das sich vorzüglich den Hauptlinien anfügt, sonst freilich schon das unsichere Auge des Alters verrät und in der Farbe matt und kraftlos ist.

Jordanoschule. Es lohnt sich kaum, sich bei der Schule und Werkstatt des Jordano lange aufzuhalten. Sie muß naturgemäß sehr zahlreich gewesen sein, und die Zahl der Nachbeter, die den Beinamen der Draufgänger (tira-via, arronzoni) erhielten[2]), ist Legion. Daß bei ihnen nicht mehr von Kunst die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Einige etwas mehr hervortretende Namen wie die Russo, Malinkoniko usw. sind schon erwähnt worden. Andere beruhen lediglich auf dem Fälscher, der einen Leonhard Pinto vom zweiten Kutscher Jordanos zu einem seiner Schüler werden läßt. Auch der oben erwähnte Simonelli sei sein Diener gewesen. Ein von ihm SIMONELLI 1697 gezeichnetes Bild, die Predigt und Marter des hl. Jakob, befindet sich S. Katarina-a-Formello (3. Kap. l., l. Wand)[3]). Auch fertigte er in der Großen Karmelitenkirche die Figuren in den beiden Ecken des Kors neben dem Gottvater, den Jordano über das alte Kruzifix malte. Als sein Werk gelten die Fresken in S. Marzellin und Festus mit Darstellungen aus dem Leben dieser Heiligen. Seine beste Leistung soll ein Durchgang durch das Rote Meer über der Tür dort und die Heiligen in den Kapellenbögen sein, Frauen, die wie die hh. Matilde und Attilia, Elisabet und Kunigunde, Edeltrud und Gertrud (r.), Batilde und Luitgarda, Matilda und Ida, Ehrentraut und Tekla (l.) in der italienischen Kunst selten vorkommen. —

Von dem Jordanoschüler Albert Arnone, der nach De D. zuerst bei Jordano, dann bei Karl Maratta in Rom beschäftigt war und ihre Werke vorzüglich zu kopieren verstand, gibt Dalbono das Künstlerzeichen AA. In Neapel habe er viele Bildnisse unter anderen auch das Filipps V gemalt und sei dort 1721 gestorben. —

Niklas Rossi 1662, Rosso, Russo[4]). Dieser Jordanist kann ein Verwandter

1) Celanos Werk erschien 1692.

2) Arronzoni ist der dialektische Ausdruck für einen Fuhrmann, der ohne Geschick und mit schlechtem Roß einen schnelleren Genossen zu überholen sucht — ein bekannter, noch heute sehr beliebter Sport in den volkreichsten Straßen Neapels.

3) Dagegen ist nicht von ihm, sondern von einem Nachahmer Dominikinos das Altarblatt auf Holz dort, der hl. Jakob zwischen dem Täufer und dem hl. Peter.

4) Ein Niklas Russo tritt 1683 der Malergilde von S. Anna und Lukas bei und stirbt

des Nunzio Rossi gewesen sein; sein Geburtsjahr wird von De D. nach Gutdünken auf 1653, sein Tod auf 1708 gesetzt. Seine beglaubigte Existenz gründet sich zunächst auf zwei Bilder in der Kreuzkirche von Lucca (zu Seiten des Hochaltars), die mit N. R. gezeichnet sind und irrtümlich dem Johann-Baptist Rossi gegeben werden. Allein hier liegt eine Verwechslung mit dem Niklas-Maria Rossi vor, der wie Johann-Baptist ein Solimenist war. Unser Niklas R. malte im Jahre 1662 (und kann daher nicht 1653 geboren sein) drei Bilder, eine Verkündigung, eine Begegnung und einen Gang des Josef und der Maria nach Betlehem, die sich in der oberen Kapelle der Barbarakirche in der Neuen Burg befinden und gezeichnet sind N · ROSSO · F · 1662. Sie sind auf Holz, stark mitgenommen und ohne große Bedeutung; der Faltenwurf ist hart und die Zeichnung wenig gut. Alle übrigen Angaben, wie sie Ticozzi, Lanzi usw. machen, beruhen auf de Dominici. Wenn Cosenza dem Niklas-Maria Rossi die von dem Fälscher und allen Späteren unserm Niklas gegebenen Korfresken im Ospedaletto mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Diego von Alcalà zuschreibt und dabei Niklas-Maria zu einem Jordanisten macht, so ist das eine weitere Irreführung der ohnehin schon genügend verworrenen Kunstgeschichte Neapels. —

Eine schier ungeheuerliche Tätigkeit entfaltet Paul de Matteis, ein Schüler Jordanos, der den Meister noch an Fixigkeit übertrifft, malte er doch die Kuppel der Jesuskirche in 66 Tagen »und einigen Stunden«, wie bezeichnend hinzugefügt wird. Er kann wie sein Lehrer alles, bald malt er ungeheure Fresken für Kirchen, Architekturen, bald Altarbilder in Öl, bald schmückt er mit Bildern aus Ovid die Häuser der Vornehmen, verfertigt Radierungen; kurz, entfaltet eine Tätigkeit, deren Wert allerdings nicht im Verhältnis zu ihrem Umfange steht. Denn daß die Kunst eines Meisters, die den Anschein erweckt, als käme es ihm nur darauf an, Jordano zu übertrumpfen, keinen Anspruch auf bleibenden Wert haben kann, ist ohne weiteres klar. Bei keinem Maler begreift man daher auch mehr die Wahrheit von Goethes Urteil über die Malerei Neapels, sie wäre niemals groß gewesen, weil es den Künstlern an Fleiß gemangelt habe. »Oft, sagt De D., dem wir darin nicht zu mistrauen brauchen, »begann Matteis seine Werke, ohne auch nur eine Skizze davon auf Papier gemacht, ja, ohne überhaupt nur darüber nachgedacht zu haben[1]).« Es ist daher auch nicht angezeigt, das äußerst umfangreiche Werk des Meisters, von dem De D. über siebzig Arbeiten anführt, bis ins Einzelne festzustellen: dazu wäre ein ganzes Buch nötig, und dies kaum die Mühe lohnen, da zudem vieles zerstört und verschollen ist. Wir beschränken uns auf

am 15. Juli 1702: Ist es derselbe? De D. nennt ihn einen Jordanoschüler, der mit seinem Vater Raimund de D. zusammen gearbeitet habe. (Vita di Giordani, fol. 31.) Andere Vertreter der Malerfamilie der Russo sind Lorenz, der 1694 der Gilde beitritt, 28. Oktober 1710 stirbt; Donato (Gilde 1710); Johannes (Gilde 1726). Mario gilt als der Jordanoschüler, der in Regina Celi zwei Bilder mit den Passionszeichen gemalt hätte.

1) De D. und andere nach ihm nennen ihn Paolucci. So mit dem Zusatze Napolitano hieß aber ein Maler von Fischen, Blumen, Obst und Tieren, der zur Zeit der Notizen Baldinuccis (1667/8) bereits tot war.

das, was dem Kunstfreunde leicht erreichbar ist und ihm einen Einblick in die Schaffensweise dieses Rekordmalers geben mag.

Er wurde angeblich 1662 geboren; wie De D. angibt, am 9. Februar, und zwar nach letzterem und seinen Abschreibern in Cilento (d. h. der Gegend zwischen Sele und Alento südlich von Salern), nach Giannone dagegen in Trocchia, einem Orte am Nordabhange des Vesuvs. Pascoli läßt ihn außer bei Jordano auch in Rom bei Johann-Maria Morandi in die Lehre gehen, und De D. hat eine lange Geschichte über sein Verhältnis zu dem spanischen Gesandten beim Papste, dem Herrn Gasparo Haro und Gusman, Markgrafen del Carpio, der von 1683—87 Statthalter von Neapel war und ihn hier wie in Rom mit Aufträgen versehen hätte. Allein, schon die Daten zeigen, daß Matteis dann als sehr junger Mann hätte in Rom sein müssen und unmöglich alles das hätte ausführen können, was man ihm dort zuschreibt: Was er in Rom lernte, wird daher auf einen späteren Aufenthalt dort zurückzuführen sein. 1686 tritt er der Malergilde von S. Anna und Lukas bei, der er 1711 den Sitzungssaal in der Neuen Jesuskirche ausmalte. In der Mitte befand sich ein großes Sinnbild, die mit dem Lorber gekrönte Gestalt der Malerei malt auf Geheiß Gottvaters die unbefleckte Jungfrau. Rund herum liefen die berühmten sog. Akademien, einfarbige Engel und Akte, die das Zeichentalent ihrer Verfertiger zu verkünden hatten. Am 25. Mai 1686 ist er mit Porzia de Rosa Zeuge bei der Taufe eines Sohnes des Rosaschülers Niklas Massaro. Unterm 9. Mai 1692, 11. April 1706, 22. Juni und 3. Juli 1708 und 24. Januar 1709 berichten uns die Urkunden in Montekassino von seiner Tätigkeit dort und das dafür gezahlte Honorar. Erstere war sehr ausgedehnt; im Gegensatz zu Jordano arbeitete Matteis indes billig, was ihm gewiß zahllose Aufträge verschafft hat. Übrigens brauchte er zu deren Ausführung Neapel nicht immer zu verlassen. Längst hat die Ölmalerei angefangen, für die Ausfuhr zu arbeiten. Giannone berichtet von vier Kuppelgemälden, die er nach Apulien versandte, darunter eines für Tarent. Um 1695 wird er das Opfer eines furchtbaren neapolitanischen Dichters, Andreas Peruccis, der ihn (neben vielen anderen) in seinen *Idee della Musa Tersicore* besingt »wegen zweier Bilder mit zwei Wundern des hl. Franz von Paola, eines, wie er die Sonne stillstehen heißt, das andere über den Sieg des Grafen von Arena, den er vermittels der Kerzen des Heiligen [über die Türken] davontrug, ausgeführt von dem Pinsel des Herrn Paul de Matteis in der Kirche des hl. Franz von Paola«[1]. 1702 geht er auf Einladung des mit Filipp V nach Neapel gekommenen Grafen d'Estrées an den französischen Hof, wo er vom Könige Ludwig XIV mit Auszeichnung behandelt wird. Er nimmt dazu seinen Schüler Josef Mastreolo mit und bleibt angeblich drei Jahre. Was er außer einem Bildnisse des Tronfolgers (De D.) dort gemalt hat, ist nicht bekannt; Giannone bemerkt aber sarkastisch, bei seiner Eile müsse es wohl sehr viel gewesen sein. In Neapel sehen wir ihn sehr beschäftigt mit dem Ausmalen von Palästen

1) Im Kor der jetzt verschwundenen Kirche des hl. Ludwigs-am-Palaste.

und Häusern, wobei die ganze heitere und sinnliche Götterwelt Ovids herangezogen wird. Spezialist scheint er für Apoteken gewesen zu sein; wenigstens erwähnt De D. deren drei, die er ausmalte: die von S. Ludwig, von S. Martin und von S. Katerine-zu-Formello. 1715 war er mit der Ausmalung der (1896 ganz erneuten) Kirche des Musikseminars, der Marienkirche-der-Säule beschäftigt. Schon 1712 hatte er die umfangreichen Arbeiten in S. Katerina-zu-Formello übernommen. Für 163 Dukaten malt er die Kuppel dort aus. Es ist die einzige Arbeit der Art Matteis, die noch erhalten ist, wenngleich auch bereits in einem sehr mitgenommenen Zustande. Sowohl die Fresken der Kirche des hl. Franz-Xaver (jetzt Ferdinandskirche), mit der Verklärung des Heiligen in Begleitung des hl. Ignaz und des hl. Franz Borja[1]), als auch die Korenzios ersetzenden der Neuen Jesuskirche sind zerstört. Die Decke von S. Katerina-zu-Formello schmücken die beiden hh. Katerinen und alle Schutzheiligen Neapels, die bei der Jungfrau und der hl. Dreifaltigkeit zum Wohle des leidenden Volkes Fürbitte tun. Unterm Ostfenster liest man: PAULUS DE MATTEIS PINGEBAT A · D · MDCCXII. Sein Gehilfe war hier Franz Frangaretti, der 55 Dukaten erhielt. 1720 war Matteis in der Kapelle der hl. Drei Könige (2. r.)[2]) beschäftigt und malte dort an der Wand eine Flucht nach Ägipten (l.) und eine Beschneidung (r.). Auf dem ersteren bieten zwei höchst affektierte Engel dem von Ägipten heimgekehrten Kristkinde auf einem Teller Blumen und Obst an. Die Beschneidung ist ein Bild mit einer großen Masse gewandreicher Figuren. Der Priester hält das Kind auf dem Schoße; ein anderer in Rot führt den Schnitt aus. Maria und Josef beugen sich herüber. Eine Frau im Vordergrunde hält dazu einen Leuchter; vom Rücken her wallt das den ganzen Vordergrund ausfüllende Kleid herab. Rechts bildet die Marmorplatte eines recht gewöhnlichen Tisches ein großes Füllsel. In den Wolken die unvermeidlichen Engel. Die Farben sind kräftig und gut erhalten. Seine letzten Arbeiten verrichtet er für die Marienkirche der Empfängnis (gewöhnlich Le Crocelle am Kiatamone genannt). Hier überweisen die dankbaren Mönche ihm am 15. April 1720 das Kreuzschiff links als letzten Ruheplatz, wo denn auch der am 27. Juli 1728 verstorbene Meister beigesetzt wurde[3]). Nicht nur als den erfolgreichsten Nachahmer Jor-

---

1) Die Gruppierung dieses mächtigen Feldes ist wohl geblieben, wie M. sie geschaffen hatte. Das katolische Bekenntnis, wie es der hl. Franz Xaver usw. nebst drei Märtirern Neapels ausdrücken, triumfiert über die Ketzer und Mahomet. Das ist ziemlich schablonenhaft entwickelt, indem die Heiligen der Länge nach r. und l. auf braungelbe Wolkenballen verteilt werden, wo sie in allerhand Zwiesprache mit Hilfe von vielen Engeln und unter Aufwand von sehr viel Dominikino-Blau ihr geräuschvolles Wesen treiben. Dies Blau als harte Flecken in einem brandigen Braun dürfte dem Übermaler gehören, der damit das Einzige von Wert, das Matteis Werk noch wird aufgewiesen haben, eine gute Farbengebung, zerstörte.

2) Mit dem Dreikönigsbilde des »Silvester Buono« (s. oben).

3) Seine Grabschrift dort lautet: D · O · M · OSSA · PAOLI · DE · MATTEIS CINERES · MIGRAVIT ANNO · SALUTIS · HUMANAE · MDCCXXVIII DI 27 MENSIS · JULII. Dagegen schreibt De D. den 26. Juli, obgleich er die Grabschrift selbst gibt, und Dalbono

danos, sondern auch anderer großer Maler preist ihn das Abecedario: »Oft pflegte er mit seinem wunderbaren Pinsel sich in Rafael, Tizian, Korreggio, Karacci, Guido Reni und den Ritter von Kalabrien, Mattias Preti zu verwandeln: diese ahmte er nach, diesen eiferte er nach, und so erreichte er durch die angenehme und manierierte Technik einer schönen Farbe und korrekten Zeichnung das erstrebte Ziel, wie eine sehr große Anzahl umfangreicher Werke, gemalte Galerien, Kirchen . . und andere endlose Arbeiten über ganz Europa hin bezeugen. Nach Frankreich wurde er mehrmals von Ludwig XIV berufen, malte dort viel in Frischfarben und Öl. Dann beriefen ihn Klemens XI, Klemens XII[1]) und später Benedikt XIII nach Rom, wo er ebenfalls viel ausführte. Schließlich wollte man ihn auch in Portugal, England und Spanien, was ihm sein vorgerücktes Alter verbot. Doch fertigte er sehr viel für die genannten Fürsten [von Neapel aus] an.« De D. nennt unter den Empfängern den Kaiser Josef, dem er für die Hofkapelle ein Bild mit dem hl. Johann-Nepomuk sandte, den »Admiral Binchs«, Feldmarschall Daun, den König von England, den Grafen Polignac usw.[2])

Seine Werke wurden besonders durch den Stecher Franz Aquila verbreitet. Auch gab Matteis selbst eine Anweisung zum Zeichnen von »Akademien« heraus. Auf einem von Kartuschen umgebenen Steine liest man:

»IILLUSTRISSIMO VIRTUTUM MAECENATI ATQUE AMPLISSIMO DOMINO ADRIANO ULLOAE ET REGENTI DIGNISSIMO PAULUS DE MATTHAEIS UT TYRONES ADDISCANT HAC PICTURA ARTIS EXEMPLA DICAT ET CONSACRAT.«

Unten »PAU · DE MATT · IN · , FRANC · AQUILA DEL.«

Werke des Matteis im NM. sind dort nicht ausgestellt, doch müssen die Skizze für die Kuppel der Jesuskirche und ein ebenfalls aus dem Besitze der Jesuiten stammendes Bild vorhanden sein, das den hl. Joachim mit der kleinen Maria auf dem Arme darstellt. —

Von seinen Schülern verdient neben Johann-Baptist Lama nur der oben erwähnte Josef Mastroleo hervorgehoben zu werden.

---

usw. machen es ihm nach. Auffallend ist, daß auch das Abecedario den gleichen Irrtum hat, und da auch der Stil einiger seiner Notizen über neapolitanische Maler in die gleiche Richtung weist, so ist der Verdacht berechtigt, daß auch sie mit De D. in Zusammenhang stehen. Daher Vorsicht bei ihrer Benutzung geboten ist.

1) Was unmöglich ist, denn De Matteis starb 1728 und Klemens XII regierte von 1730—40.

2) Ein bemerkenswertes Bild erwähnt De D., um zu beweisen, daß De Matteis einen wenig ausgeglichenen Geschmack besessen habe. Auf dem bei Gelegenheit des Friedensschlusses zwischen Frankreich und Spanien einer-, Deutschland und England anderseits gemalten Bilde habe er mitten hinein sich selbst als Karikatur gesetzt, wie er auf niederem Stuhle in Nachtmütze und Hausjacke vor der Staffelei an einem Bilde malt (Abb. bei Giannone). Bezog es sich auf den Frieden von Rastadt 1714? Hatte übrigens Matteis diesen Grad von Selbstironie, so kann er unmöglich der eitle Egoist gewesen sein, als den De D. ihn hinstellt.

XLIX

Bei dem umfangreichen Betriebe, den die Malkunst angenommen hatte, ist es nicht zu verwundern, daß sich früh für die einzelnen Zweige Spezialisten heranbildeten, die sich bald mit den einen, bald mit den anderen Meister zusammentaten und so gemeinschaftliche Kunstwerke schafften. Figurenmaler bedienten sich der Architekturmaler und der Landschafter oder umgekehrt, und ein Rubens ließ Blumenmaler die Kränze um seine Gottesmütter anfertigen, Salvator Rosa setzte in die Landschaften Anderer seine Figuren usw. Schon mehrfach ist auf einen derartigen Betrieb im Laufe der Untersuchungen hingewiesen. Namentlich hatte sich die Prospekt- und Architekturmalerei zu einer lohnenden Beschäftigung herausgebildet, seitdem die antike Trümmerwelt Roms und seiner Umgebung die vielbegehrte landschaftliche Ausschmückung aller Arten von Volksbildern bestreiten mußte. Einen der vorzüglichsten Prospektmaler, der in Neapel lange und reichlich beschäftigt wurde, lernten wir schon in Viviano Kodazzi kennen. Wo er geboren wurde, ist unbekannt. Er starb in Rom 1672. Vom 3. November dieses Jahres ist sein Testament. 1644 hatte er für S. Martin drei Prospekte gemalt, und von dem darüber entbrannten Rechtsstreit, der erst 1695 erledigt wurde, war schon die Rede. —

Im ersten Drittel der 1600 begegnen wir unter den Dominikanern zwei wunderlichen Künstlern, einem Architekten Josef Nuvolo, der mit Vorliebe eirunde Kirchen, Klosterhöfe usw. anlegt, und einem ihm befreundeten Maler, der sie in seltsamer Weise ausmalt. So erzählt Celano von dem eirunden Kreuzgang der Kirche von S. Marien-der-Gesundheit (Sanità): »Er ist ganz einfarbig ausgemalt und dargestellt sind viele große Handlungen, von denen man in den Denkwürdigkeiten dieses [Dominikaner] Ordens liest. Diese Art des Malens nennt man Umrißmalerei [sgraffito] und wurde ausgeführt von unserm Johann-Baptist di Tizo, einzig in seiner Art in Neapel, wie er auch meines Erachtens nicht nur in Neapel, sondern auch (ich wage das auszusprechen) in ganz Italien einzig war im Malen von Illusionen[1]), so daß er auf einen Raum von wenigen Palmen ganz außerordentliche Fernen hervorzauberte, die jedermanns Auge zu täuschen verstanden. Man wird sich hiernach seine Kunst in der Art des Borromini vorstellen, von dessen Illusionsmalerei ja der Romfahrer ein treffendes Beispiel im Spadahause findet (1632). Der ovale Kreuzgang der genannten Neapler Kirche ist leider durch einen Brückenbau über die Straße nach Kapodimonte rücksichtslos zerstört. Die traurigen Freskenreste in Grau (Eingang neben der Sakristei) zeigen Vorgänge aus dem Leben des hl. Dominik, bei denen die lebendigen, von einer Art mefistolischen Ausdrucks belebten Köpfe der breitfaltigen Gestalten auffallen und dem Künstler eine Sonder-

1) »in dipingere Teatri comici«. Der Ausdruck »teatro« steht hier ganz allgemein, ähnlich wie wir jetzt von Panorama reden, und zwar mit dem Zusatze comico im Gegensatze zu den kirchlichen Festapparaten, die in Neapel besonders prunkhaft waren und auch teatro (oder apparato) hießen.

stellung zuweisen. Es steckt der Geist eines Teniers darin. Von dem gleichen Künstler, der ein gar seltsamer Heiliger gewesen sein muß, findet sich bei Celano noch an anderer Stelle eine kurze Notiz. Es ist die Rede von dem (längst untergegangenen) Kloster des hl. Tomas von Aquino, dessen Kirche noch steht: »Wir werden einen wunderschönen Hof gewahr von eirunder Form mit halbrund gedecktem Gewölbe herum, damit man im Trocknen lustwandeln könne. Und dieser wurde nach der Zeichnung des Laienbruders der Dominikaner Josef Nuvolo von der Bruderschaft der Marienkirche-der-Gesundheit, einem berühmten Architekten, hergestellt[1]). Er war einfarbig in Umrißlinien [sgraffiato] von Johann-Baptist di Piro [so!], unserm Neapolitaner, der in dieser Art wunderbar war.« Dies ist offenbar derselbe Künstler, der oben di Tizo heißt; welcher von beiden Namen der richtige ist, steht dahin[2]). Der Hof wurde 1656 unterschwemmt und stürzte zusammen. Er wurde dann von Andreas Viola und N. Vackaro neu ausgemalt. —

Celano und nach ihm Giannone erwähnen einen wenig bekannten Veronesen Franz-Maria Kaselli, der, ein Klosterbruder der Teatiner, seine künstlerische Tätigkeit auf die Ausschmückung der Kirche und des Klosters von S. Marien-der-Engel auf Pizzofalkone beschränkt zu haben scheint. In den Figuren ein Nachahmer Stanziones wird er besonders als Architekturmaler gerühmt. »Die Ölgemälde, die man im Kor [dieser Kirche] sieht, sagt Celano, die in den Kreuzschiffen sowie über der Tür, mit wohl überlegten Prospekten sind das Werk des Veronesen Franz-Maria Kaselli, eines Bruders dieses Ordens, der sich besonders im Malen von Gebäuden hervortat . . Es ist da auch ein sehr lustiger und weiträumiger Remter, der von Kaselli mit sehr schönen Prospekten bemalt wurde . .« Parrino nennt ihn irrtümlich Kastelli. Man sieht den ungeheuren »Schinken« unsers Bruders im Kor der Kirche den Dilettanten nur zu sehr an. An der Rückwand tragen vier Engel ein in besonderem Rahmen befindliches Bild der unbefleckten Gottesmutter, das sich nebst zwei anderen halbknienden Engeln in einem ungeheuren Raume zeigt, von dessen Vorderöffnung oben weitere Engel einen Vorhang zurückziehen. Auch auf den Seitenbildern, rechts einer Esther, links einer Judit, sind die Hauptsache ungeheuerliche Architekturen. Bei dem Figürlichen fällt die angenehme Wärme des Tones auf. In den Kreuzschiffen ist rechts eine Geburt Kristi, links die hl. drei Könige, beide ebenfalls quadratisch und kolossal. Auf der Geburt erscheint das Kindchen als ein kleiner weißer Fleck unten in der Mitte der unermeßlichen Leinwand.

Zu den Prospekt- und Architekturmalern gehört auch der oben erwähnte Jordanist Josef Simonelli, der uns in S. Katerina-zu-Formello (3. Kap. I.) Werke seiner Hand hinterlassen hat. An den Seitenwänden und in der Decke stellte er die Predigt, den Bluttod und die Verklärung des Apostels Jakob dar; das Bild der linken Wand trägt die Bezeichnung SIMONELLI 1697. Simonelli sollte auch das Kreuzschiff schmücken, wurde aber vom Tode ereilt und das Werk von dem

1) Man vgl. auch die Teresienkirche-zu-den-Studien.

2) Ein Josef Tiro tritt 1665 der Lukas- und Annagilde bei.

Wilhelm Borremans von Antwerpen 1708—09 beendigt. Seine Farben sind so trefflich, daß sie noch heute ihre Frische bewahren. Die Ornamente sind von Franz Frangaretti (Ceci). Borremans malte auch den Triumf der Judit im Kor, während die Seitenbilder eine Predigt, des hl. Dominik und Moses Wasserfindung, von Niklas Russo mit Architektur des Kajetan Brandi sind[1]. —

Giannone, der selbst für Prospekt- und Architekturmalerei in Betracht kommt[2], beschäftigt sich sehr ausführlich (und in einem ganz anderen Sinne als De D.) mit den Meistern dieser Kunst: Gennaro Greko, Peter Kapelli, Angelo-Maria Kosta und Leonhard Kockorante.

Ob Greko aus der Familie des Namens stammt, von der wir Meneca (Dominica) Greca kennen, die am 17. September 1599 mit ihrem Gatten Johann-Jakob de Rosa eine Tochter Maria tauft und vielleicht die Schwester der Julia Greka ist, sowie den Dominik-Anton Greko, der am 7. September 1632 beim Eheschluß des Franz Frakanzano mit Johanna de Rosa Zeuge ist, muß dahingestellt bleiben. Geboren 1663 tritt er im Jahre 1708 in die Anna- und Lukasgilde ein und stirbt am 2. Mai 1714. Sein Beruf war Deckenmaler. Dann lernt er von sich aus die Ölmalerei hinzu: es heißt in Neapel, einen Lehrer brauche man dazu nicht, sagt Giannone. Er kauft sich auch des Andreas Pozzi gelehrtes Handbuch der Perspektive, versteht es aber nicht, und bringt es dennoch zu etwas Tüchtigem. »Ich habe seine Zeichnungen gesehen und bin erstaunt, wie er es zu einer solchen Fertigkeit hat bringen können, die mit seiner guten Farbengebung seine Arbeiten geschätzt macht« (Giannone). Zu den Bildern des Paul de Matteis in der Ferdinandskirche liefert er die Ornamente, und arbeitet ebenso für die Maler, die die Paläste der Vornehmen ausmalen. In den Kirchen fertigt er den malerischen Schmuck bei großen Festen

1) B. ist ein unbedeutender Maler, der von Wurzbach nicht erwähnt wird.

2) Was wir von ihm wissen, und es ist recht wenig, beruht auf den so bissig bekämpften und doch so fleißig ausgeschriebenen De Dominici! 1698 geboren war Onofrio einer der besten Schüler des Solimena, soweit die Architektur und die Prospektmalerei in Frage kommt. Das Studium der Perspektive bildet Zeit seines Lebens sein Steckenpferd. Angefangen hatte er bei dem Glasmaler Karl Garofalo, war dann zu Paul de Matteis (den er mit seltener Bitterkeit herunterreißt) übergegangen und hatte bei ihm die eigenen Werke und die anderer, so Mattias Pretis, vor allem aber die Meisterstücke des klassischen Altertums kopiert, von denen Matteis eine reiche Sammlung von Zeichnungen besaß. Für Solimena pflegte er dessen kurz hingeworfenen Gedanken konstruktiv auszuarbeiten, wie Altäre, Pfeiler, Vorderseiten von Gebäuden usw., wobei er eine eigene »Erfindung« verwertete. Auch später blieben dann in seinen Bildern, die er für den Herzog von Celensa und andere anfertigte, die bauliche Perspektive mit Figuren die Hauptsache, bei denen er nach dem Leben Akte und Falten zeichnete. Ja, er stellte sogar eine Anleitung für Maler zusammen, aus der sie alle seine perspektivischen Kunstgriffe lernen sollten. Das Buch ist aber nie veröffentlicht worden. Es ging ihm nur mäßig (daher die Klagen über den schlechten Verdienst der Maler), und er mußte sich und seine Familie mit allerhand technischen Zeichnungen (so Bildern für die Laterna Magica usw.) durchschlagen, bis er bei dem Matematiker Karl Kalà, Herzog von Diano, für die Zeichnung der von diesem konstruierten Maschinen eine ständige Beschäftigung fand. Erst nach 1771 ist er gestorben.

an, so für das Vierzigstündige Gebet in der Jesuskirche, wo er 100 Dukaten dafür bekommt. Sowohl in der Frisch-, als auch in der Öl- und Temperamalerei verstand er sich auf die Farben. Aber in der Perspektive ließ er aus, er vernachlässigte das Studium Pozzis, übertrug nicht seine kleine Zeichnung mit Hilfe eines Gradnetzes ins Große, wie jener es machte, und so »jene Werke schuf, die noch in Jahrhunderten bewundert werden und das Auge so täuschen, daß sie wie wahr und nicht wie falsch erscheinen, wie man es in der Kirche des hl. Ignaz und vielen anderen Kirchen Roms sehen kann«. »Das verlangt viel Zeit, und bei der schlechten Bezahlung[1]) gibt es heute [Giannone schrieb 1771] keinen Maler mehr, der das verstünde oder es zu verstehen wünschte«. Ferner tadelt er die schlechte Zeichnung seiner Kapitelle. »Hätte er so gut gezeichnet wie Angelo-Maria Kosta, so wäre er allen überlegen gewesen . .« Im übrigen ergötzte er sich damit, volkstümliche neapolitanische Figuren zu mimen, wie den Kaspar, den Hanswurst und den »Mascacotta«, der sich das halbe Gesicht mit Wein vollschmierte und ein abschreckendes Muster jeglichen Schmutzes darstellte. Mit 51 Jahren verunglückte er in Nola, wo er von einem Gerüste fiel. Ein Sohn Vinzenz ging ganz zum Handwerk über und starb 1737. —

Peter Kapelli scheint einer jener neapolitanischen Talente gewesen zu sein, die mit der Jugend zu verschwenderisch umgehen und früh ins Grab sinken. Giannone weiß von ihm nicht viel zu berichten: auch er habe die Perspektive nicht gemeistert. Wie alle »malte er nach der Erfahrung und nicht nach Grund und Aufriß, . . wie es die besten Maler der Art, Pozzi, Bibbiena und andere taten. 1724 starb er an Auszehrung«. —

Angelo-Maria Kosta, den De D. überhaupt nicht kennt, war nach Giannone zur Zeit Lukas Jordanos aus Palermo nach Neapel gekommen. Auch er machte Architekturen, und seine Zeichnungen waren sehr beliebt und studiert (faticati). Er arbeitete viel in Neapel, und seine Werke finden sich in vielen Häusern der Vornehmen. Als Einbrecher überführt mußte er ins Gefängnis wandern, nachdem ihn das Mitleid des Rates Chiaves vom Galgen erlöst hatte. Zum Dank dafür malte er ihm vier Bilder. Wo er gefangen gesessen hatte, im Obersten Gerichtshof des Kapuanerschlosses (der Vikaria), malte er ferner die Säle aus, und »unter den dekorativen Arbeiten, die das Kapuanerschloß verschönern [heute aber ganz verdorben sind], brachte er sich zwischen den Natale, den Greko, den Ricci wieder zu Ehren . . Er malte vortrefflich, und vielleicht ist der Ruhm dieser Werke so abgeschwächt worden, weil er unbekannt bleiben wollte und das Lärmschlagen um

1) Giannone kommt noch einmal darauf zurück. Als er den Nachlaß des Tassone verkaufte, erhielt er für zwei Bilder von je 8 : 6 Palmen (2,08 : 1,56 m) und fünf zu etwa drei Palmen (0,78 m) mitsamt den Rahmen 18 Skudi: »Den Grund von dieser Entwertung bilden die großen üblich gewordenen Apparate«, d. h. die Gelegenheits- und Festbilder für kirchliche und weltliche Zwecke, die nur »hingehauen« zu werden brauchten. »Die armen Maler darben und werden weiter darben . .«

sich nicht liebte. Übrigens ist dies wohl das einzige Mal, daß er in Frisch- und Temperafarben arbeitete, da seine besten Arbeiten in Öl und seine schönsten die sind, die er dem Chiaves zum Danke machte . . «[1]). Aus dem Gefängnis entlassen, ging er mit Weib und Kind davon. Er malte, wie es scheint, mit mehr Kenntnis als die beiden zuletzt erwähnten Architekturmaler. Giannone schiebt dies wohl nicht mit Unrecht auf die Tätigkeit Viviano Kodazzis in Neapel: »Es läßt sich wohl bemerken, daß nach Viviano Franz Cicalese und Kosta nach Regeln arbeiteten und genauer waren als die anderen«[2]). —

Wunderlich ist auch das Schicksal des Leonhard Kockorante: Als Angelo-Maria Kosta im Gefängnisse saß, war Kockorante der Gehilfe des Wärters; von ihm lernte er die Kunst, aber es mangelte ihm die gute Zeichenschule und er ersetzte sie durch seine schönen Farben. Weniger gut als Zeichner war er seinem Meister in der Farbe überlegen, und besonders Sturmbilder waren seine Stärke. Seine besten Werke waren die (2,08 : 1,56 m großen) im Hause des Mattias di Sarno, darunter der Alexander der Große am Grabe Hektors, von dem auch De D. erzählt[3]).

»Alle diese unsere Neapolitaner«, fügt Giannone hinzu, »haben es unterlassen,

---

1) So Dalbono, der immer spricht, als ob er eine große Anzahl sicherer Werke aller dieser Größen vierten und fünften Ranges gekannt hätte. Auch er scheint von De D. etwas angesteckt, und ob er gleich dessen Lügenhaftigkeit durchschaut, nimmt er ihn dennoch gegen Giannone in Schutz in der Meinung, die »Romanzen« jenes seien immer noch besser als die Gehässigkeiten dieses. Wir würden auf beides gern verzichten, wenn wir die einfache Wahrheit erfahren und auch die von Dalbono aufgeführten zahllosen Namen Neapler Künstler mit wahrhaftem Fleisch und Blut und nicht mit einer mehr oder weniger zerschlissenen Teatergarderobe umkleiden könnten!

2) »Von ihm hätte Bernhard de Dominici viel lernen können, hatte er doch eine gute Farbe und seine Arbeiten waren gut durchgeführt und nicht sozusagen ‚abgekürzt', wie man es für den schwierigsten Teil der Perspektivemalerei bei den Kapitellen, insbesondere den korintischen und Kompositkapitellen zu tun pflegt. Man deutet sie nur an, so z. B. der Greko, und auch von Gisolfi habe ich derartig ‚abgekürzte' gesehen. Mit Recht werden die Werke des Andreas Pozzi immer sehr hoch geschätzt bleiben, nicht nur wegen der Zeichnung, sondern auch weil darin nichts nur angedeutet ist. Wie verschieden von ihm waren doch alle die anderen, die Kockorante, die Greko usw., Bibiena allein ausgenommen!« Der hier erwähnte Gisolfi war ein Freund des Rosa (Passeri). Er malte im Gegensatz zu Rosa viel in großen Fresken, vor allem Architektur und Prospekte, worin er Rosa lehrte und ihm aushalf.

3) Dalbono muß 1877 von ihm gezeichnete Bilder gesehen haben, da er seine Signatur in laufender Schrift als LEODVS COCCORANTE angibt. Er sagt von ihm, er sei ein trefflicher Prospekt- also Landschaftsmaler mit Bauwerk gewesen, die, »wenn man sie auch manchmal mit Teaterprospekten vergleichen konnte, doch einen angenehmen Anblick gewährten, bisweilen auch wegen einer vortrefflichen Täuschung, die man nicht bei allen findet. Und diese Bilder der Ausstellung, auf denen man Trümmer alter Gebäude sieht und ein aufs Trockene gesetztes Schiff, haben das Verdienst, daß sie sich gut ansehen lassen.« Damit wollen nun freilich wenig die beiden kleinen dekorativen Landschaften im Oval stimmen, die sich im NM. (Saal XVIII) befinden, und die mit feinstem Pinsel holländisch-französische Dinge ins Neapolitanische übertragen.

Amfiteater, Basiliken, Teater, Termen und dergl. zu malen, weil sie in der Architekturmalerei nicht gründlich unterrichtet waren. Höchstens malten sie Trümmer, die nichts von ihrer ursprünglichen Bestimmung, ob sie Basiliken oder Tempel oder etwas anderes waren, erkennen ließen, weil sie nicht wußten, wie die Alten sie bauten, Scamozzi, Palladio, Serlio sie erklärten und Vitruv ganz die alte Bauart beschrieb.« —

Der Architekturmaler des Santolo Cirillo war ein gewisser Natale: in Groß-S. Paul verfertigte er den mächtigen Tempel Salomos, der von dem Könige geweiht wird (Abb. 120). Außerdem sind einige der Bogenstützen von geschickten baulichen Perspektiven unterbrochen, die nicht eine einzige Figur aufweisen, also völlig zum dekorativen Selbstzweck geworden sind. —

Spärlich vertreten ist die Landschaftsmalerei.

Den Landschafter nach holländischer Art, d. h. mit kleinen Figuren, Dominik Brandi läßt De D. 1683 geboren werden und am 6. November 1736 sterben, was möglich ist. 1709 tritt er der Anna- und Lukasgilde bei. Nach dem Abecedario nimmt er »die erste Stelle ein in der Spezialität eines Malers nach dem Leben von Tieren, Vögeln, Figuren in kleinem Maßstabe, worin man die ausgezeichnete Zeichenschule erkennt, die er besitzt, auch die Frische der Farbe, die Freiheit der Pinselführung und die Schönheit der Verkürzung, weshalb er bei den großen Herren sehr beliebt ist, die seine Werke suchen. Mit gutem Grunde kann er sich Meister nennen, denn er ist ein solcher. Er steht (1733!) noch auf der Höhe seines Schaffens und seiner Jahre und lebt in seiner Heimat unter dem Lobe seiner Kunstgenossen. Neuerdings ist er sehr von dem Statthalter Neapels, dem erlauchten Grafen Harrach[1]), der große Stücke auf ihn hält, ausgezeichnet worden ..« Im NM. ist ein gutes Bild von ihm, das einen Hirten mit Herde darstellt. —

Wie sehr die Nachahmung der nordischen Landschafter im Schwange war, ergibt sich aus der Tätigkeit des Don Niklas Bonìto. Dieser hatte Joachim Franz Beich, den bairischen Hofmaler, in Livorno, wo er sich längere Zeit aufhielt, kennen gelernt und kopierte ihn ganz ebenso wie Bernhard de Dominici, als er für Don Aurora Sanseverino arbeitete. Er soll nach Rom gegangen sein, sich dort sehr verbessert und nach Neapel zurückgekehrt viel für vornehme Herren gemalt haben. Als seinen Schüler nennt De D. Gabriel Ricciardello[2]). —

1) Noch heute ist die Sammlung Harrach in Wien ausgezeichnet durch viele neapler Bilder, die der Graf während seiner Statthalterschaft in Neapel (1729—31) sammelte. Auch durch Daun, dem ersten österreichischen Statthalter, kamen Werke Jakobs del Po, Pauls de Matteis usw. nach Wien.

2) Von ihm (»Ricciardella«), Kockorante (»Cuccurante«), Righini, Rossi wird berichtet, daß sie neben Solimena und Anton Vackaro bei der Ausmalung des Schlosses beschäftigt waren.

L

Trotz des weit weniger innigen Verhältnisses, das der Romane im allgemeinen zum Kleinleben der Natur hat, entwickelt die italienische Kunst der 1600 auch das ihr vom Norden übermittelte Stilleben und das Blumenstück, wenn auch naturgemäß nur nach der dekorativ glänzenden, äußeren Wirkung hin. Aus dem neapolitanischen La Penna der Ober-Abruzzen stammt der in Rom zu hohem Ansehen gelangte Mario Nuzzi, der Blumenmario, der 1603 geboren, 1657 Mitglied der Akademie von S. Lukas ward und 1673 starb. Schüler und Bewunderer trugen ihn nach S. Lorenz-in-Lucina zu Grabe. Es war eins jener vielen Neapler Talente, die ihrer Heimat den Rücken gekehrt hatten. Rubens war für ihn von enscheidendem Einflusse. »Zu seiner Zeit, sagt Giannone, hatte er keinen ebenbürtigen Nebenbuhler. Allein, wenn auch unser Andreas Belvedere nicht dasselbe glückliche Schicksal wie jener hatte, werden seine Werke doch die Nuzzis überleben: denn sie sind nicht nur glänzender in der Farbe, sondern auch leichter in der Mache und schöner im Zusammenspiel. Erkennt man doch selbst den Tau auf seinen Blumen! Seine Gefäße aus Silber oder einem andern Metall oder aus Glas bewunderten nicht nur Laien, sondern auch Künstler von Beruf.« Der genannte Belvedere war ein sehr vielseitiger Mann, Abt, Komödiendichter, Schauspielunternehmer, der 1642 in Neapel geboren (nach De D.) am 26. Juni 1732 starb. Als seine Lehrer gelten, ebenfalls nach De D., Paul Porpora und Johann-Baptist Ruoppolo. Porpora, gleichfalls Neapler, wurde im April 1656 Mitglied der Akademie des hl. Lukas und starb um 1685, Jordano malte seine Figuren. Auch Ruoppolo gilt als sein Schüler. Am 21. Juni 1656 taufen die Eltern Johann-Baptist Ruoppolo und Terese Gargiulo, die mit Dominik verwandt gewesen sein mag, ihren Sohn Niklas-Jänner-Kajetan; am 12. August 1658 eine von Virgilia Gargiuolo aus der Taufe gehobene Tochter Katerina. (Pfarrei von S. Maria Ogni Bene). —

Ganz besonders gepriesen wegen der spiegelnden Frische seiner Melonen, Fische und Meeresfrüchte, für die ja Neapel von Alters her schwärmte, ist der Stillebenmaler Josef-Anton Recko, der am 12. Juli 1634 geboren wurde und am 16. Juli die Nottaufe erhielt. Seine Eltern (wohnhaft in der Pfarrei der Carità) waren Jakob Recko und Marie Moska. Ihre Tochter Johanna-Teresa hatte am 30. März 1631 Massimo Stanzione, eine zweite Johanna-Pellegrina Filipp de Maria aus der Taufe gehoben. Josef heiratet Franziska (la oder della) Peruta und tauft am 1. Dezember 1666 die am 28. November geborene Tochter Anna-Barbara, am 6. April 1669 die am 31. März geborene Teresa-Agnes, am 25. Dezember 1670 den am 19. geborenen Sohn Anton-Stefan, am 1. Februar 1673 die Tochter Rosa-Agnes, am 19. August 1674 Barbara. Nach De D. ging er am 8. März 1695 von Karl II berufen nach Spanien, wo er nach schwerer Seefahrt in Alikante am 29. Mai am Fieber starb. Eine wunderliche Bemerkung fügt Giannone seinen meist von De D. abgeschriebenen Notizen hinzu, die wohl Reckos naturwahre Art zu malen besonders bekräftigen soll.

»Um dann mit Josef Recko und seinen Bildern abzuschließen: sie sind eine Gefahr für Vielfraße und schwangere Frauen«. Ein recht gutes Beispiel seiner Kunst besitzt das NM. in dem leider stark nachgedunkelten Stilleben (Saal XXI), mit Blumen, Vögeln, in der Mitte einem prachtvollen Ara, Krebsen, Eidechsen usw. von vortrefflicher dekorativer Wirkung. Der schwärzliche Ton ist eine gemeinsame Eigenschaft dieser Neapler Bilder. —

Wie Recko und Ruoppolo war auch Tomas Realfonso ein Früchtemaler. Am 3. April 1712 tauft er mit seiner Gattin Margarete Capolu(o)ngo ihren am 29. März geborenen Sohn Johann-Rafael-Josef, am 1. Januar 1717 ihre Tochter Angela-Maria-Eufrasine. Seine Signatur ist nach Dalbono der Name in laufender Schrift. —

Mit geflissentlicher Vorliebe heben die Neapler Schriftsteller hervor, wie alle diese Trauben-, Fisch- und Melonenmaler bei einander in die Lehre gegangen seien, und wenn De D. »Abramo Brughel« mit hohem Lobe bedenkt, so spricht er so wenig wie alle anderen von seinem Hauptverdienst, nämlich dem, Vorbild und Spitze dieser ganzen Schule gewesen zu sein. Der Name Brueghel, der zu den verwickelsten der ganzen Kunstgeschichte gehört, wird in Neapel zu Brughel, Brunghel, Bruolo, Brugolo usw. entstellt. Dabei handelt es sich auch dort um zwei Träger des Namens, nämlich den Johann-Baptist und Abraham, beides Söhne des Johann Brueghel II, beides Stilllebenmaler. Ersterer ist am 26. Dezember 1647 geboren, »ging früh nach Italien, lebte in Neapel, daher er den Beinamen der neapolitanische Brueghel führt. In Rom führte er den Beinamen Meleager« (Wurzbach). Urkundliche Notizen sind von ihm in Neapel bisher nicht gefunden, und Neapler Schriftsteller kennen ihn gar nicht. Dagegen heißt es von Abraham bei Wurzbach: »Sohn des Jan Brueghel II, Bruder des Jan Baptist Br., getauft 28. November 1631, † 1690 in Neapel. [Letzteres Datum ist von De D.!]. Er ging nach Rom, wo er den Beinamen Ryngraaf erhielt. Kramm .. gibt das Geburtsdatum 28. Okt. 1672 an; andere Autoren lassen ihn 1720 in Rom sterben..« Abramo Brueghel und seine Gattin Angela Borani taufen aber in der Pfarrei der Rotonda zu Neapel ihren am 10. Juni 1675 geborenen Sohn Filipp-Pompilius-Luzian, am 6. September 1677 ihren Sohn Johann-Anton: nun erwähnt zwar De D. als Sohn Abrahams einen Kaspar, der zum Tunichtgut und Verschwender geworden sei (was sehr nach De D.s Fantasie schmeckt), außerdem aber einen zweiten Sohn Pompilius, der mit dem erstgenannten offenbar übereinstimmt. Woraus folgt, daß Abraham nicht 1672 geboren und schwerlich erst 1720 gestorben ist. Wenn ferner ein in Antwerpen befindliches Fruchtbild gez. A BREUGEL F ROMA 1670 unserm Abraham gehört, wie es wahrscheinlich ist, so dürfen wir annehmen, daß er Anfangs der 70er nach Neapel kam, wo er blieb und starb. Das Geburtsjahr Kramms ist daher das Jahr seiner Ankunft in Neapel, und den zweiten Johann-Baptist Brueghel gibt man für Neapel besser ganz auf. Was wir sonst von ihm wissen, beruht lediglich auf De D., auf den an dieser Stelle hingewiesen sein mag[1]. —

---

1) De D. lügt zwar auch hier nach Noten; es mag aber immerhin auf einen Giovanni Fiamengo hingewiesen werden, unter dem sich ein Jan Breughel verstecken könnte. Kocko-

Unter den Schülern des Johann-Baptist Ruoppolo, die sich bald der Fruchtmalerei, bald den Geflügeln zuwenden, geben De D. sowohl wie Giannone den Onofrio Loth, (»Nufrio Lotta«, 1689 Mitglied der Anna- und Lukasgilde), Franz della Quosta[1]) (Gemüse), Kajetan Kusati (Jagdstücke und Fische), Aniello Ascione (Obst) usw. an. Die meisten dieser Leute waren engbegrenzte Spezialisten, wie denn die 1600 in dieser Beziehung den Grund zu der modernen Zersplitterung der einzelnen Zweige der Malkunst legten. Loths Ruhm bildeten die Trauben und das Weinlaub: niemand konnte wie er den Tau auf den Trauben herausbringen, was Giannone schon am Belvedere bewundert hatte, so daß Liebhaber und Besteller nichts anderes von ihm wollten. Dagegen haperts bei ihm wie bei allen diesen Spezialisten an dem Landschaftlichen oder Figürlichen, das man zum Zusammenstimmen der Stilleben brauchte. Um seine Trauben die Landschaften herumgemalt zu haben[2]), rühmt sich De D., der dieselbe Aufgabe außer ihm auch Paul de Matteis zuschreibt. Dem widerspricht Giannone indes sehr entschieden. Beide seien seine Freunde gewesen, und Loth habe seine Stilleben selbst sehr gut mit Landschaft zu umgeben verstanden, während ja De D. nicht einmal den Beich habe kopieren können[3]). Nur das Figürliche hätten, wie gewöhnlich, andere malen müssen, aber auch das sei niemals De D. gewesen. Beide Nebenbuhler geben als Todesjahr Loths 1717 an. Sein zum Handwerk herabgesunkener Schüler war Ridolfo Skoppa, etwas besser Dominik Grosso. —

In die Fußtapfen Honthorsts und der nordischen Jagdstückmaler tritt Baltasar de Karo. 1701 wird er Mitglied der Anna- und Lukasgilde. Giannone bemerkt von ihm: »Tatsächlich war er ein großer Maler von Jagdstücken und ähnlichem. In der Vergangenheit malte er gut, später aber, sei es wegen der schlechten Bezahlung, sei es, daß er es nötig hatte, sank er auf eine Manier herab, die seine Werke nicht mehr gesucht machte und nur für Händler arbeitete. Anfangs malte er Blumen und Früchte für seinen Lehrer, den Abt Andreas [Solimena]. Er starb alt, aber elend«. Das NM. hat von ihm im Rundsaal XXI ein Stilleben mit einer wilden Gans und einem Eberkopf.

---

rante soll ein Seestück für den Dichter Niklas Giovo gemalt haben, das ein Gegenstück zu einem solchen des Monsù Paolo Ganses gebildet habe. Dieser sei darin De D.s Lehrer gewesen: »Er war ein trefflicher Mann besonders in Seestücken mit Mondschein . . und starb in Neapel am Übermaß von Branntwein- und Weingenuß, trotz der Warnung, die ihm der Giovan Fiamengo, ein ausgezeichneter, obgleich zu vernachlässigter Maler von Land- und Seestücken, zuteil werden ließ« usw.

1) Francesco de la Cuosta, 1672 Mitglied der Anna- und Lukasgilde, † 4. Nov. 1723.

2) Der technische Ausdruck dafür ist accordare. So habe in Rom Trevisani die schönen Fruchtgehänge Loths mit einfarbigen Schilden, die Flachbildnerei nachahmten, versehen, in Neapel den Trevisani nachahmend Paul de Matteis.

3) Es handelt sich um Joachim Franz Beich, der auch in Neapel gewesen zu sein scheint, wo ihn, wenn ich nicht irre, auch Celano erwähnt. De D. gibt sich als seinen Schüler aus; hat ihn aber nach der Behauptung Giannones gar nicht gekannt, sondern nur für Don Aurora Sanseverino kopiert.

LI

Wie eine architektonische, so gab es auch eine plastische Blendmalerei: was Stein und Stuck aus den Formen der Auflebung entwickelt hatte, das mußte auch malerisch in Steinfarbe wiederzugeben sein, und der höchste Ehrgeiz und der widerspruchsloseste Ruhmestitel war es, wenn man Bildwerke und Standbilder malerisch so nachzuahmen verstand, daß sie von jenen nicht zu unterscheiden waren. Der Hauptvertreter Neapels in dieser »Kunst« war Jakob del Pò. Sein Leben ist ziemlich dunkel. Pascoli läßt ihn 1654 in Rom geboren werden: sein Vater sei Peter del Pò aus Palermo und ebenfalls Maler. Dieser soll 1610 geboren und sich in Rom niedergelassen haben, wo er von Dominikino lernte und neben Miniaturen auch Fresken malte. Der sehr begabte Sohn sei schon 1678 Mitglied der Lukasakademie geworden. Später siedelte Peter mit seiner Schwester Terese und der übrigen Familie nach Neapel über, wo er am 22. Juli 1692 starb und in der Jesuskirche beigesetzt wurde. Mit alledem vereinigt sich aber schwer der Wortlaut einer trockenen Urkunde, die besagt: »Am 21. Juni 1645 heiratet Peter del Pò von Palermo in der Pfarrei der Carità zu Neapel die Frau Porzia Kampagna«, die auch Pascoli kennt. Denn er berichtet, Jakob del Pò sei am 25. November 1726 in Neapel gestorben und in der Großen S. Josefskirche im Grabe seiner Mutter Porzia Buoncompagni beigesetzt worden. Urkundlich lernten wir Jakob bereits mit Josef Kastellano als sachverständigen Urteiler über die von Viviano Kodazzo ausgeführten Arbeiten von S. Martin kennen, und am 5. Dezember 1707 ist er Trauzeuge bei der Hochzeit der Viktoria de Virgiliis del Pò mit dem Arzte Niklas Kardinale[1]). Dies war nicht eine Tochter; vielmehr scheint er erst spät geheiratet zu haben, denn die Neapler Taufregister verzeichnen als Kinder Jakobs und der Gattin Anna-Teresa Riccio: Maria-Laurenza (geb. 10. August 1697), Franz-Karl-Johann-Baptist (1. Sept. 1699), Karl-Johann-Baptist (28. Febr. 1701), Niklas-Felix-Johann-Baptist-Raimund (30. Aug. 1704), Johanna usw. (22. Sept. 1706) und Rosa usw. (19. Mai 1709)[2]). Daß Jakob ebenso wie seine Tante

1) Peter del Pò beurteilt man am besten in der Barbarakirche der Neuen Burg: »Die Kirche ist ganz mit Stuck und Gold verziert, und alle Bilder, die man dort sieht, Fresken und Ölbilder sind von dem Sizilianer Peter del Pò« (Celano). Es sind die Deckenbilder und die in ausgerundeten Rechtecken befindlichen Darstellungen aus dem Leben Kristi oberhalb der Kapellen. Im ganzen sind sie nicht ohne größeren Schwung und weich in der Farbe: doch reicht es nicht zur hohen Tragik, wie auch die Zeichnung (die viel zu schweren Glieder des Aktes auf der Kreuzaufrichtung!) oft mangelhaft ist. Seine Schwester Terese machte sich durch Miniaturen und Stiche für Bücher einen Namen. Ihr Bildnis des Königs Filipp V in einem Reisetagebuche des Boliforin trägt die Aufschrift: FILIPPO V RE DI SPAGNA E DI NAPOLI NATO A 19 DICEMBRE 1683 TERESA DEL PÒ ACCADEMICA ROMANA FECIT.

2) Eine Tochter Konstanze lernen wir aus der Todesurkunde kennen: sie starb vierjährig am 18. Oktober 1699 und ward in der Pietà begraben. Anna del Pò starb am 5. März 1718 im Alter von 55 Jahren, geb. also 1663, und wurde in der Johanneskirche-

Mitglieder der Lukasakademie von Rom waren, ergibt sich aus Inschriften auf ihren Werken: mußten sie aber deswegen in Rom sein? Das früheste Werk Jakobs datiert von 1678 (in Sorrent, Kirche des hl. Antonin).

Jakob ist neben Solimena der bedeutenste dekorative Maler Neapels. Seine Tätigkeit zerfällt in Kirchen- und Palastmalerei. Könnte man De D. glauben, so wäre eine frühe Arbeit Jakobs die Ausmalung der Bogenfelder der Kapellen der Apostelkirche gewesen. Sein Bericht darüber, Solimenas Anteilnahme an den mislungenen Bildern, sein Lob und die schonende Rücksicht, mit der er sie dem Wunsche der Besteller entsprechend nicht etwa entfernt, sondern mit seinen Bildern auf Leinwand nur zugedeckt habe — alles das macht seine Angaben völlig wertlos. Giannone bemerkt dazu, er habe Solimena nie einen Kunstgenossen loben hören, außer Maratta, und den nur, damit er ihm Gleiches mit Gleichem vergelte. Wann also die beiden Fresken rechts und links der 2. Kapelle links entstanden sind, mag dahingestellt bleiben: daß sie Jakob zum Verfasser haben, ist unzweifelhaft, denn die linke ist gezeichnet: GIA^MO^ DEL · PÒ · Sie lassen an höchster Manieriertheit nichts zu wünschen übrig. Man pflegt heute derartige Arbeiten nicht selten damit als Kunstwerke zu begründen, daß man sagt, sie hätten, wenn sie auch uns nicht gefielen, doch einen ausgesprochenen Stil. Mit diesem misverstandenen Worte wird alles zu Kunst gestempelt. Beschränkt man aber seinen Begriff darauf, daß Stil nur so lange vorhanden ist wie Naturwahrheit, so ist die Grenzlinie gegen die Manier sogleich gezogen. Tatsächlich haben wir es am Ende des 17. und namentlich im 18. Jahrhundert nicht mehr mit Stil, sondern meist nur noch mit Manier zu tun, und zieht man die Grenzlinie so, daß diesseits die Kunst, jenseits aber das Handwerk liegt, so kann es nicht fraglich sein, zu bestimmen, wohin ein beträchtlicher Teil der Malerei der 1700 gehört. — Am linken Bogen sehen wir eine gefällige Dame mit sehr reichlichem Fleisch, sehr kleinen Füßchen, verrenkten Händchen, zartem Mündchen vor einem hilfeflehend aufblickenden Heiligen hingegossen mit den gleichen Porzellanhändchen wie jene: es soll der hl. Gregor sein, mit dem die Schöne über einen schmutzigen Sündenlohn zu handeln sucht. Im Fortgang der Legende wird sie denn auch vom Teufel davongeführt. Rechts martert man die gipsige Fleischmasse eines ungewöhnlich fetten Jünglings, des hl. Troadius, auf einem kleinen Feuer. Oben fliegt der hl. Gregor mit mächtiger Bischofsmütze und weist mit beiden Armen in die Höhe. Diese im übrigen sehr unbedeutenden Werke sind völlig tipisch: seltene Legenden werden hervorgesucht, am liebsten solche, bei denen erotische Andeutungen eine versteckte, aber darum nicht minder große Rolle

---

der-Florentiner beigesetzt. Die oben genannte Maria-Laurenza (Lorenza) tauft mit ihrem Gatten Batta d'Onofrio am 17. August 1730 eine Tochter Maria-Teresa-Anna; am 1. März 1751 stirbt die Witwe Bonaventura del Pò im Alter von 70 Jahren, also geb. 1681; am 3. März 1773 wird Maria-Karolina-Gertrude-Helene-Anna, die am 1. geb. Tochter des Vinzenz del Pò getauft, und am 6. April 1799 heiratet Karl del Pò die Agnes d'Afflitto. Ein Anton del Pò ist mit dem Entwurf von Fruchtkränzen für die Donkischottgewebe (s. Anhang I) beschäftigt (1769).

spielen; Bewegung und Haltung sind so großartig wie möglich, meist weit über das Ziel hinausschießend; die Falten bei ruhigen wie bewegten Personen wie mit Sturmwind gepeitscht, dabei starr wie Wellblech; die Zeichnung ohne Nachdenken und weit von aller Natur entfernt; die Farbe licht, heiter, bunt, und das Fleisch im Gegensatz zu den dunkeln Tönen und Schatten der 1600 weiß und gipsig, so daß nichts besser gelingt als nachgemachte Stuckengel und Steinfiguren.

Was wir sonst noch von Kirchenmalerei Jakobs in Neapel besitzen, fällt mit Ausnahme einiger Werke aus der Umgegend in die Jahre 1705 und 1706[1]). In S. Peter-am-Majella malte er für die Kapelle Spinelli 1705 eine von Franz Raitano gestiftete Himmelfahrt Mariens, die von vier Engeln getragen wird, während einer unten Rosen streut, gez. GIAC · PO · F. Im gleichen Jahre bemalte er im Auftrage des Markgrafen von S. Giorgio, Dominik Milano, den Bogen, der die Kapelle der Milano mit der Sakristei der Großen Dominikanerkirche verbindet; an der Seite befinden sich die Bildnisse des Stifters und seines Sohnes Jakob. Die Fresken sind verdorben. Nicht besser erhalten ist das Altarbild, Josef mit dem Kristkind auf dem Arm und Engeln, in S. Peter-dem-Blutzeugen (1. Kap. l.) das in flatternden Falten schwelgt. Als seine besten Werke der Art gelten die beiden großen Bilder in der Kirche der hl. Terese-zu-den-Studien vom Jahre 1706. (Kreuzschiff), die Schlacht bei Prag, gez. GIACOMO DELPÔ · F · 1706, und eine Flucht nach Ägipten, gez. JACBVS DEL PÔ ACADVS ROMVS · F · Die Schlacht ist ein mächtiges Dekorazionsstück von stürmischem Schwunge und neapolitanischem Getöse. In der Mitte stürmt das Kruzifix hoch erhoben wie ein apokaliptischer Reiter auf weißem Karusselpferde der hl. Johannes daher. Zu beiden Seiten mächtige Knäuel liegender, stöhnender, sausender, zusammenbrechender Menschen und Tiere. Alle Einzelzeichnung hat aufgehört: nur überkühne Verkürzungen tun sich hier und da hervor als Kunstproben ernsterer Art. Heulende Pferde mit tötlichen Pfeilen in der Brust, aus der hellrotes Blut hervorspringt. Oben in der Glorie Maria, von deren Gruppe auf die ganze Mitte des Bildes helles Licht geworfen wird, während rechts und links dunkle stürmische Wolken die seitlichen Gruppen unten in schwärzlich blaugrünen Schatten halten. Diese gekünstelte Lichtwirkung wurde über alle Maßen gepriesen. Viel Blau und Grau, dazwischen Rot und Weiß, alles wohl ineinander gestimmt und daher sehr dekorativ geben die Lust der Zeit an Farbe und Licht wieder. — Die Muttergottes mit pausbackigen Engeln eine Ruderfahrt auf dem Nil unternehmend als »Flucht nach Ägipten« ist ein wahrhaft ursprünglicher Gedanke der in derartigen Belustigungen schwelgenden Gesellschaft der 1700. Die Beleuchtung ist wie auf der Schlacht geregelt. In der Mitte strömt von oben mit ungezählten leicht hingeworfenen Engelscharen — sie werden im Laufe des Jahrhunderts

1) Im Dom von Sorrent gibt man ihm die Himmelfahrt Mariens der Decke; im Kreuzschiff der Kirche des hl. Antonin sind zwei schlecht erhaltene Gemälde, Johann Grillo bei der Belagerung von Sorrent und die Pest in Sorrent 1656, gez. und mit der Jahreszahl 1678.

immer kräftiger -- hellgoldenes Licht herab. Darunter die an eine gepuderte Schöne erinnernde Maria, die neben sich den schönen Knaben Kristus einer Schar einnehmender erwachsener Engel präsentiert. Der Knabe wirft wie ein nackter kleiner Dauphin einen Blick auf den Esel, den ein Engel ins Boot zerren will, um die Reise fortzusetzen, und nun bemerken wir auch ganz links im Schatten den in seinem eigenen gewaltigen Faltenwerk versteckten Josef. Ein wunderbar schöner Schiffer, wie er in der Dichtung jener Tage eine Rolle spielt und bei den Damen beliebt ist, bemüht sich die Barke in Gang zu bringen. In huldvoller Ruhe verabschiedet sich der prinzliche Kristusknabe, während der ungeduldige Blick der Mutter zur Eile mahnt. Als Umgebung fehlt rechts der beliebte zersplitterte Baumstamm nicht, der aus der nordischen Malerei herübergekommen ist, und der Akt einer gebräunten Männergestalt ersetzt den klassischen Flußgott, ohne den ein Gewässer der 1700 nicht denkbar ist. Jeder Prüfung im Einzelnen ausweichend verläugnet indes auch dies Bild keineswegs seine dekorative Wirkung.

Nicht näher zu bestimmen ist das Datum einiger Werke in S. Katerina-zu-Formello, im Kreuzschiff links in kostbarem Prunkrahmen ein hl. Dominik, in der 5. Kapelle links das verdorbene Altarblatt der Marter der hl. Katerina, zur Seite ihre Weigerung, den Göttern zu opfern (eine Teaterszene) und ihre Zwiesprache mit den heidnischen Filosofen (wertlos). Beim Dominikbilde ist seine Art von der flüssigsten, schwammigsten, manieriertesten, die man sich denken kann. Die Figuren scheinen aus Kautschuk und haben kein Knochengerüst: alles flattert, fließt, verkürzt und verlängert sich wie eine Ziehharmonika. Dominik steht da in der Gebärde eines Heldentenors, schwingt die Fahne eines auferstandenen Heilandes; unten liegen die schlafenden Wächter, der eine mit den Füßen, der andere mit dem Kopfe zum Beschauer gekehrt: zu der falschen Malerei kommt auch die Fälschung des Inhaltes; so ist alles unwahr in dieser unwahren Zeit.

Kurz vor seinem Tode sollte Jakob noch ein bezeichnendes Werk ausführen. 1725 beschließen die Nonnen der Dreifaltigkeit aus edlen Steinen, Kupfer und Silber einen Vorsatz für den Hochaltar ihrer glänzenden Kirche zu stiften. Jakob legt an Stelle der üblichen Zeichnung ein Bild vor, das den Nonnen so gefällt, daß sie ein kleines Modell davon in rotem Wachs und das Werk selbst in Auftrag geben. Der arme Maler hat aber kaum das Holzgerüst und die Lapislazulipfeiler anfertigen lassen, als er stirbt. Nun erhält Filipp Marinelli den Auftrag, für die Figuren Paul de Matteis. Von Jakobs Werk bleiben schließlich nur die Austreibung der Ketzerei und die Figuren der Tugenden übrig, alles Übrige wird geändert. 1735 war das überaus prunkhafte Werk vollendet: Marinelli erhielt dafür 2000, Hieronimus Bacher (für die Steine?) 6000 Dukaten[1]. —

Die Fresken der Schloßkirche, die am 15. August 1706 feierlich enthüllt wurden,

1) Das Werk wird einer der vielen Plünderungen der Neapler Kirchen zum Opfer gefallen sein. 1806 wurde das Kloster aufgehoben, 1897 stürzte die einst so wertvolle Kirche zusammen, nachdem sie schon 1732 durch ein Erdbeben stark mitgenommen war.

sind 1815 in einem wunderlichen romanisierenden Stile von Josef Kammarano übermalt, das Mittelbild der Decke, die Niklas Russo angefertigt hatte, von der Himmelfahrt Marias Dominik Morellis (1826—1901) bedeckt worden. Unter anderen waren da neben dem Altar einfarbige Standbilder gemalt »von solcher Vollendung, daß sie mit der Plastik der von Fansaga verfertigten Jungfrau der Empfängnis wetteifern können. Um die Kapelle herum laufen ebenfalls einfarbige Figuren mit mannigfaltigen Hieroglifen, die auf die hl. Jungfrau anspielen, und über dem Weihwasserbecken hat er einfarbige Engel angebracht, die mit köstlichem Einfall den Kirchengängern das Weihwasser anbieten, das aus ihren Händen herabfällt. Ein sehr schöner Gedanke zum Malen, aber unpassend für Figuren, die Standbilder darstellen«. (De D.).

Es ist nicht zu verwundern, daß Jakobs Haupttätigkeit im Ausmalen der Wohnungen vieler Neapler Vornehmen bestand. De D. führt von derartigen Arbeiten eine ganze Reihe an, wie gewöhnlich mit der größten Unzuverlässigkeit. So soll der Fürst von Cellamare seinen Palast 1726 vor seiner Abreise nach Spanien haben herrichten lassen. Das ist aber das Todesjahr Jakobs. Parrino berichtet außerdem: »Das Innere des Palastes wurde erneut und verschönert mit Galerien, die Luigi Romano ausmalte, mit Standbildern, Anbauten, und sehr schönen Gemälden, die ihn zu einem Paradiese auf Erden umschufen.« Der genannte Luigi Romano ist der 1638 in Pistoia geborene Luigi Garzi, der 1721 starb. Er malte 1695—97 für 4600 Dukaten das Schiff von S. Katerina-zu-Formello aus, aber die Werke sind stark verblaßt. Auf der Zertrümmerung des Rades der hl. Katerina über der Pforte liest man: ALOYSIUS GARZI ROMANUS PINGEBAT ANNO DOMINI MDCXCV. An der Decke sah man in der Mitte die Vermälung, den Gottvater und die hl. Katerina von Siena, »Gruppen, die sich alle ähneln, und denen der Künstler das Aussehen einer glücklichen Lustigkeit gegeben hat, indem er sie mit pausbäckigen Engeln auf lichten Wolken umgab« (Ceci). An den Hängebogen der Kuppel malte er die Zeichen des Glaubens, der Keuschheit, der Bußfertigkeit und der Milde; in der 4. Kap. l. das Altarbild, die Heimsuchung, das gestohlen wurde, und die Seitenbilder der Geburt Kristi und der Vermälung Mariens in Guidos Manier, die noch an Ort und Stelle sind. — Andere Paläste, die Jakob ausmalte — das Vorbild war gewöhnlich das Farnesehaus Karaccis —, sind nach Paskoli: die des Gasparo Lancetta, Gennaro Cassano, des Statthalters del Carpio (1683), des Markgrafen von Positano, des Fürsten von Montemileto und des Fürsten von Stigliano. Dem Markgrafen von Genzano malte er eine Galerie, dem Fürsten von Avellino sieben Räume aus, und einen Rundsaal dem Herzog von Maddaloni, einen anderen in dessen Hause in S. Luzia. Auch habe er viele andere Sachen für den Statthalter Daun gemalt, einiges für den Prinzen Eugen, und zwölf Kupfer seien an den König von England gegangen. Meist kommt er hierbei mit Paul von Matteis in Berührung. Welcher Art die Malereien waren, geht aus dem Lobe, das De D. ihnen spendet, hervor: Es handelt sich gewöhnlich um einfarbige Figuren und Nachahmung von dekorativem Stuck zur Umrahmung von Werken des Jordano und anderen,

wobei ihm denn die Übereinstimmung mit solchen Werken überraschend gut gelungen sein soll. Außerdem kommen natürlich auch selbständige, mit mitologischen Darstellungen reich versehene Fresken in Betracht. Bemerkenswert ist eine Notiz Giannones: »Die Überlieferung will, daß Jakob Fächer malte, als die Leute von jenseits der Alpen sie in Italien erwarben.« Auch sein Urteil sei hier angeführt: »Sein Stil war manieriert und auf Laientäuschung berechnet. Daraus wußte er seinen Vorteil zu ziehen. Mit wenig Geist erreichte er viel durch Fleiß und durch seine Zeichnungen.« —

Als Schüler Jakobs wird Kajetan Martorello erwähnt, den Giannone als einen guten Koloristen, aber Manieristen kennzeichnet, der 1732 jung starb.

LII

Steht die Kunst des 16. Jahrhunderts noch im wesentlichen unter der Herrschaft des gottesdienstlichen Bildes im weitesten Sinne des Wortes, so tritt im folgenden Jahrhundert eine ungeheure Ausdehnung des Malbetriebes ein, die das gesamte Volksbild mit zum Vorwurf der malerischen Kunst heranzieht. Unter diesen Begriffe fassen wir die weltliche Malerei im Gegensatz zur religiösen zusammen: sie reicht vom Geschichtsbilde bis zur Landschaft und dem Stilleben; im engeren Sinne nimmt sie das Volk auch außerhalb der gottesdienstlichen Beschäftigung als Vorwurf der malerischen Darstellung, von der Freske angefangen bis zu der Radierung. So dehnt sich das Gebiet ins Weite, und es ist nur natürlich, daß die ersten und bedeutendsten Lorbern nun zunächst in den neuen Kunstzweigen gepflückt werden. Den Anstoß zu dieser Entwicklung gibt der Norden, Flandern, Holland, Deutschland und auch Frankreich. Seitdem Italien das gelobte Land der Malkunst geworden war, ohne das die übrige Welt nicht leben konnte, kam dort ein ununterbrochner Zufluß nordischer Künstler zusammen, um zu lernen. Aber sie nahmen nicht nur, sondern gaben auch, und zwar oft genug mehr, als sie empfangen hatten. Ohne sie wäre eine Entwicklung, wie sie die italienische Kunst der 1600 zeigt, überhaupt nicht verständlich.

Wie groß der Einfluß nordischer Kunstübung auch in Neapel gewesen sein muß, erhellt schon aus der beträchtlichen Zahl von Künstlern mit nordischen Namen, denen wir dort begegnen.

Von Karavaggio beeinflußt arbeitete Gerhard Honthorst (1590—1657) in Rom, wo er unter dem Namen des Gherardo delle Notti der bedeutendste Vertreter der Nachtstücke wurde. Hier war Mattäus Stomer sein Schüler und trug die Kunst des Lehrers nach Neapel und Sizilien. Sein Name wird in Stom, Stohom, Sthomer, auch Stoms, Storor usw. verstümmelt, seine Geschichte ist dunkel, und die Angaben sind voller Widersprüche. Es scheint Vater und Sohn dieses Namens gegeben zu haben. Der Sohn Mattäus sei, so berichtet Orlandi, vom Vater als

Kind im Stiche gelassen worden, habe später bei »Orlandino, einem holländischen Landschafts- und Schlachtenmaler« gelernt und dessen Art fortgesetzt, sei mit 53 Jahren erblindet und mit 59 im Jahre 1702 in Verona gestorben. Den Vater Mattäus müssen wir dagegen um 1620 in Rom bei Honthorst vermuten, um 1640 in Messina. Ob er sich in Neapel länger aufhielt, steht dahin. In der Kapuzinerkirche der Unbefleckten Empfängnis (im Volke S. Efremo Nuovo genannt, jetzt Besserungsanstalt) waren eine Anzahl von seinen Bildern, die Gläubige zum Geschenk dahin gestiftet hatten. So berichtet Celano von »vielen Gemälden, Nachtstücken (ad azione di notte), die als Werke des Matteo Tomar, eines Flamen, gelten, der, um sich tagsüber mit seinen Freunden zu vergnügen, die Nacht zum Malen zu verwenden pflegte, so daß fast alle seine Werke in dieser Manier sind«. Die Kirche brannte 1840 vollständig aus: Ob von hier die im NM. befindlichen Nachtstücke Stomers gekommen sind, muß dahingestellt bleiben[1]). Es sind die in einem der großen Säle ungeschickt hoch gehängten Anbetung der Hirten, hl. Familie, das Wunder der Brote, Gefangennahme Kristi, Kristus in Emmaus (aus einer Jesuitenkirche), und die Befreiung des hl. Peter, denen man als Künstler einen Kristof Storer gibt[2]). In den Formen der Halbfiguren wie in der dramatisch-leidenschaftlichen Bewegung und im Ausdruck italienisch, bleiben sie in der Freude an der abendlichen

1) Wahrscheinlich verschwanden die Werke Stomers bei dieser Gelegenheit oder schon vorher. Jedenfalls sind es nicht die von Chiarini als hinterm Hochaltar befindlich erwähnten: der hl. Franz in Verzückung vor dem Kristkinde, Krist an der Säule, der hl. Anton von Padua und die Dornenkrönung, die er dem Deutschen »Giovanni Stomer« gibt. Dies ist eine Verwechslung mit Johannes Storer, wie den gleichen Vornamen auch Guarienti, Nagler und andere verwechseln. Von dem letztgenannten, dessen deutscher Name Stöber sein dürfte, obgleich man ihn für einen Spanier erklärt, gibt es ein Bild in der Barbarakirche (3. Altar l.), eine hl. Barbara auf Holz mit Staffel und der Inschrift: FESIT · SOCIATAS · ARTILLIROS DEL · CASTIL · NOVO J̄S · STOBER · 1583 (andere lesen *M.* Stober, es ist aber *IS* mit dem Abkürzungsstrich). Die Landschaft ist ganz deutsch, das Vorbild Venedig (hl. Katerina). Im Landschaftlichen und Stofflichen nicht unübel, ist Ausdruck und Modellierung mangelhaft und matt, die Färbung warm mit viel Braun. Die stark übermalten Staffelbilder erzählen ganz in deutscher Weise die Geschichte der Schutzheiligen der Bombardiere, die meist aus deutschen Landsknechten bestehend hier ihre Kapelle hatten. Diese Verwechslung erhellt am besten aus dem, was Guarienti schreibt: »Gio. Sthomer, deutscher Nazion und Luteraner, verdient, daß man ihn in gutem Gedächtnis behalte . . denn er war tüchtig in seiner Art zu malen, von großem Stile, kräftiger Farbe, freier Pinselführung, freilich düster und melankolisch in seinen Vorwürfen, die ihn fast immer dazu führten, ernste und fromme Nachtstücke zu malen. Neapel ist weitaus am reichsten an seinen Werken. Man sieht von ihm öffentlich einige sehr schöne Bilder im Kor der Allerhl. Empfängnis der Kapuziner. Auch sind seine Werke von Kennern sehr geschätzt.«

2) Was wiederum eine Verwechslung mit Johann Kristof Storer ist, dem Maler und Radierer, der 1611 in Konstanz geboren, 1671 in Mailand starb und Schüler seines Vaters Bartel sowie des Herkules Procaccini war. Von diesem Bartel rührt anderseits der Vorname her, der unserem Stomer anstatt des richtigen Mattäus manchmal gegeben wird. Der letztere hat mit allen diesen Storer nicht das geringste zu tun. Storer figuriert in Italien auch als »Cristofano Stora«.

Beleuchtung des Kerzenlichtes und der etwas trüben und matten Färbung ganz nordisch[1]). —

Welchen Einfluß diese Art mit der des Karavaggio verbunden in Sizilien ausübte, muß der Kunstgeschichte dieses Landes zu entwickeln vorbehalten bleiben. Das bedeutendste Ergebnis ist wohl Peter Novelli, von dem das NM. in der Verkündigung (84007) ein ebenso eigenartiges wie bedeutendes Werk besitzt, während ihn die Judit und Holofernes (84398) von der unerquicklichen Seite des religiösen Metzgers zeigt, und der hl. Paul (84008) seiner Aufgabe nicht gerecht wird.

In Neapel hatte Stomer, wie nach Giannone die Überlieferung will, einen Schüler in Jakob Mannecchia, und Celano berichtet denn auch von ihm: »die beiden Seitenbilder des Hochaltars der Sapienza wurden von Giacomo Manecchia, unserm Landsmanne, gemalt.« Es sind eine Anbetung der Könige und die Hochzeit zu Kana, letztere gez. GIACOMO MANNECCHIA F. Giannone fügt hinzu, daß sich auch Werke von ihm in Privathäusern befänden, und sicherlich wird er in diesem Kreise der Nachtstückmaler eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben, der nachzugehen die Mühe lohnen würde.

LIII

Die letzte große Figur der Neapler Malerei bildet Solimena. Das Bindeglied zwischen Lukas Jordano und ihm ist Mattias Preti, auch er mit dem Beinamen des Kalabresen. Gleichzeitig mit Lukas und Solimena, der bei seinem Tode bereits etwa 42 Jahre zählt, wirkte in Neapel dieser Maler, dessen Lebenswerk noch ziemlich im Dunkeln liegt; namentlich würde es der Mühe lohnen, dem, was er in Sizilien (Messina, Katania)[2]) und Malta schuf, näher nachzugehen. Auch über das Leben des Vielgewanderten wissen wir wenig, ob uns gleich De D. sehr viel darüber zu berichten weiß. Mit kaustischem Witze bemerkt Giannone: Paskoli weiß nicht viel und schreibt daher wenig über Preti, Bernhard de D. weiß wenig und schreibt viel. Er wird in Taverna bei Katanzaro in Kalabrien geboren, aber nicht von der alten vornehmen Familie der »Presbiteri«, wie uns De D. glauben machen will. Der Pater Giovanni Fiore, der ein Buch über die berühmten Familien Kalabriens geschrieben hat

1) Der in rötlichem Lampenlichte nach rechts gewandte Kopf des hl. Peter in der Sammlung der Jerolimini (Nr. 30) steht dem Stomer näher als dem »Errico Fiammingo«. — Eine Geburt Kristi (»a lume di notte«) von »Matteo Stomer Olandese« schmückte die Kapelle des hl. Anton von Padua in S. Dominik und kann von dort ins NM. gekommen sein. — Hier mag auch der sonst nicht erwähnte Maler einer Taufe Kristi in der Sapienza, urkundlich bestätigt 1638, Enrico Semer, ein bescheidenes Plätzchen finden, vielleicht der Hendrick van Somer oder Zomeren, den Houbraken erwähnt, und der 1682 zu Amsterdam starb.

2) Dabei würde sich vielleicht ein nicht ferner Zusammenhang mit dem neuerdings entdeckten »Meister des Sterbenden Kato« herausstellen.

(† 1685), führt die Tavernas auf und fährt fort: »In der hervorragenden Kunst der Malerei machte sich einen Namen nicht nur in Italien sondern in ganz Europa der Malteserritter Bruder Mattias Preti, der heute in Neapel lebt und gewöhnlich der Ritter von Kalabrien (il cavalier Calabrese) genannt wird.« Wo er seine Lehrzeit verbrachte, ist zwar unsicher, sein Werk deutet aber nach Neapel, wo er sich dem Einflusse des Ribera und seiner Nachahmer, der sich durch sein ganzes Leben bemerkbar macht, nicht entzog. Mußte doch schon den heißblütigen Südländer die Vorliebe des Spaniers für die Wirklichkeit, für blutige Vorgänge, Martern der grausigsten Art, wie sie, freilich ohne die malerische Gediegenheit des großen Spaniers zu erreichen, Preti Zeit seines Lebens gepflegt hat, besonders anziehen. Nahe steht aber seine schwarzschattige Art dem Karacciolo, dessen Kunst er aber weit hinter sich läßt. Denn bald scheint er ein unstetes Wanderleben angetreten zu haben und auf die Suche nach malerischen Vorbildern im Norden Italiens gegangen zu sein. Daß er bis Rubens nach Antwerpen gelangt sei, wie De D. uns erzählt, ist wenig glaublich, wenn er auch dessen Kunst aus eigner Anschauung in Rom usw. wird kennen gelernt haben. Noch haltloser ist es, ihn bei Guercino in die Lehre zu geben, wie man oft nach De D. wiederholt, und schon Giannone findet neben manchem, das dem innerlich und äußerlich widerspricht, heraus, daß diese Fabel De D.s auf der zufälligen Angabe Malvasias beruht, unter den Schülern Guercinos, die er aufzählt, habe sich auch »ein Kalabrese« befunden. Sein Werk dagegen beweist ganz klar, daß er bei den Venezianern in die Schule gegangen ist, und gewisse Bilder Neapels, die wir kennen lernen werden, zeigen uns ihn als eine Art blutrünstigen Übersetzers Veroneses und Tintorettos mit der schwärzlichen Farbengebung der Riberianer. Auf der Rückkehr aus dem Norden machte er wohl zuerst in Rom Halt, und hier wird er 1653 als »Maler« (und nicht etwa auch als Architekt, wie De D. will) in die Akademie von S. Lukas aufgenommen. Seine in Rom zurückgelassenen Werke beschäftigen uns hier nicht: daß er aber von Kortona manches gelernt haben wird, ist nicht unwahrscheinlich. Jedenfalls kam er nun als gereifter Mann und fertiger Künstler nach Neapel zurück, wie es scheint, kurze Zeit nach der Pest von 1656, die in einigen seiner Werke dort noch eine Rolle spielt. Dann, nach 1664, zieht er wohl über seine Heimat, in deren Kirche sich Werke von ihm befinden sollen, nach Sizilien und wird schließlich von dem Großmeister des Malteserordens nach Malta berufen. Hier wird er Komtur des Ordens und stirbt hochbetagt, wegen seiner leutseligen Art und Mildtätigkeit beliebt und geehrt, am Fieber (nach De D. am 13. Januar) 1699. In der großen prunkhaften Johanneskirche in Lavaletta ist er beigesetzt[1].

1) Noch 1684 bestellt man bei ihm in Malta für die Große Marienkirche der Karmeliter in Neapel (2. Kap. r.) ein Altarbild, das den hl. Simon Stock und den Sel. Franko darstellt. Da Preti die Mönche fälschlich als Dominikaner gemalt hatte, mußte das Bild zur Umänderung nach Malta zurückgesandt werden. Es ist noch an Ort und Stelle, wird aber irrtümlich dem Solimena gegeben. Ein schönes einfaches Grau und helles Braun der Mäntel zeichnet es aus.

Die Werke Pretis sind zahlreich. Von dem, was er in Neapel schuf, können die von Celano erwähnten als gesichert gelten, muß dieser ihn doch als einen Zeitgenossen genau gekannt haben. Freilich war Celano ein Freund Jordanos, der ihn in künstlerischen Fragen beriet, und gegen Jordano scheint Preti vergeblich angekämpft zu haben.

»Die Decke (von S. Peter-a-Majella), sagt Celano, in vergoldetem Stuck wurden auf Kosten des Abtes Kampana [der die Kirche modernisierte] angefertigt, nachdem er zum Erzbischof von Konka ernannt worden war. Dies geschah 1651, und Kampana starb 1667 in Rom (wo er in S. Eusebio beigesetzt ist). Man wird also die Arbeiten Pretis um die 60er Jahre herum ansetzen dürfen. Sie wurden zu den schönsten Kunstwerken Neapels gezählt. Es sind im Schiff und im Kreuzschiff je fünf große Bilder auf Leinwand von verschiedenem Format. Von einer gewissen Größe der Auffassung ist die Zeichnung hart, die Farben sind kühl, die Schatten tief und grell gegen die Lichtflächen gestellt[1]. Auf den Bildern des Schiffes sind Geschichten des hl. Zölestin dargestellt: Das erste, nahe der Tür, zeigt den Einzug des Heiligen in Neapel hinter Karl von Anjou und Heilung Kranker. Mit höchstem Lobe werden hier die angeblich durch Studium nach Korreggio gewonnenen Verkürzungen und Untersichten der Engel gepriesen. Dann folgt auf einem länglichen Bilde die Mitteilung des Engels an den Heiligen, daß er zum Papste gewählt sei. Auf dem mittleren Achteck wird er mit dem hl. Benedikt von einer Engelsschar in den Himmel erhoben. Das nun folgende längliche Bild ist ein tipisches Beispiel für die Kirchenmalerei jener Tage: Der Heilige, von zwei zudringlichen nackten Schönen versucht, wirft sich in den Schnee des Berges Majella, die Hände gen Himmel erhoben, um Gnade und Trost zu erflehen, die in der Form eines Rosenregens auf ihn herabfallen. Das letzte Rundbild endlich zeigt den großen Verzicht des Heiligen, der an dem päpstlichen Trone keine Freude hatte. Im Kreuzschiff wird die Geschichte der hl. Katerina von Alexandrien abgehandelt, die man, um die Auffassung der Jahrhunderte kennen zu lernen, mit dem Katarinenfries von S. Klara vergleichen mag. Auf dem ersten Bilde rechts ist die Erörterung der Heiligen mit den heidnischen Filosofen vor Maxenz dargestellt. Dann folgt ihr Gefängnis, im Rechteck der Mitte die Enthauptung, die also den eigentlichen Mittelpunkt des gesamten malerischen Schmuckes der Kirche bildet: außer den Hauptbeteiligten sehen sechs männliche und zwei weibliche Gestalten mit Kindern der Hinrichtung zu, und in der Höhe erwartet ein Engel mit Kranz die Sele der Märtirerin (Abb. 124). Weiter ihre Himmelfahrt: mit entblößtem Busen liegt die Heilige auf der Bahre und wird von Engeln auf Wolken gen Himmel getragen (Abb. 125). Verkürzungen, Untersichten, Architektur und Aktmalerei werden aufs höchste gepriesen. Dagegen vergißt man die schroff gegeneinander gestellten Licht- und Schattenflächen, die ganz

1) Wegen der in Herstellung begriffenen Kirche waren sie 1908 herabgenommen und trieben sich im Schmutze der Herstellungsarbeiten herum. Sie sind schwer nachgedunkelt, fast schwarz und so mitgenommen, daß sie schwerlich wieder genießbar werden.

fantasielose Darstellung, den kühlen Ton der grauen Farbe, die harte, allen künstlerischen Schwunges bare Zeichnung[1]), die übertriebene Muskelspielerei[2]), kurz, das Prahlen mit einer Wirklichkeit, die eine unzulängliche Kunst der Linie, Farbe und des Lichtes nicht zu veredeln weiß. In der Kapelle des Täufers der Kartäuserkirche von S. Martin (3. Kap. r.) sind die beiden Seitenbilder aus dem Leben des Täufers von Mattias Preti. Sie sind durch ein schönes Goldgelb, violettes Grau und Schieferblau ausgezeichnet. Die Umrisse der plumpen Figuren sind hart, die Modellierung oberflächlich, die Schatten scharf abgesetzt. Auf dem Bilde links finden wir die reichliche Verwendung der Halbfiguren, indem der predigende Täufer auf einen Felsen gestellt wird. Seine plumpe untersetzte Figur ist mehr als gewöhnlich misglückt, weshalb man die Bilder dem Paul de Matteis zu geben pflegt. Allein Celanos Urteil ist richtig.

Auch mit der Freskenmalerei beschäftigte sich Preti. »Die Kuppel [von S. Dominik Soriano] ist vom Pinsel des Mattias Preti gen. der Kalabrese. Das Bild in der Seitenkapelle (r.) der Familie Coscia (aus der viele Rechtsgelehrte hervorgingen), mit dem glorreichen hl. Niklas ist ebenfalls ein Werk des Preti«, jetzt verschollen. Von den Fresken, die 1664 entstanden und 1878 erneut wurden, ist nichts mehr zu erkennen. Die vier Evangelisten sind moderne Zutat (1879). Auch gehören ihm in der Marienkirche-der-Wahrheit (1. Kap. r.) die Fresken und das Altarbild mit dem hl. Franz von Paola, die Seitenbilder des hl. Hieronimus und des hl. Niklas von Tolentino, ferner gegenüber (1. Kap. l.) die Gottesmutter von Konstantinopel mit der hl. Rosalie, Josef, Jänner und Rochus. Es sei dies, sagt Chiarini, ein Erinnerungsbild an die Pest 1656.

Von den im NM. befindlichen Bildern sah Dalbono einige in der Ausstellung 1877. Das Gastmal des Belsazar (131153, Abb. 126) sucht den dekorativen Schwung des Veronese mit der dunkeln Kraft des Ribera zu vereinen. Es bleibt aber alles rein äußerlich, so schon die ganz konvenzionelle Bewegung des Schreckens, die über ein südlich bewegtes Händeschwingen nicht hinauskommt. Da alles bei Tisch sitzt, so ist die Möglichkeit gegeben, sämtliche Gestalten des Vordergrundes als die vielbeliebten Halbfiguren zu geben. Dazu kommt auch hier das Spiel mit starken schwarzen Schatten mit milchigen und bläulichen Lichtern. Dalbono bemerkt auch die bläuliche Fleischfarbe, die sich von grauem Grunde abhebt. Das übertriebene Muskelspiel macht sich an nackten Armen bei Mann und Weib geltend. Zu alle-

1) Lanzi (der im allgemeinen De D. ausschreibt und daher ebensowenig für Neapel zu gebrauchen ist, wie Ticozzi usw.) hebt seinen »aschigen« Ton hervor und preist ihn artig als den für traurige Blut- und Mordszenen besonders geeigneten.

2) Von Franz de Maria (s. unten) berichtet De D. folgendes: »Franz pflegte oft die Arme, Schenkel und Beine seines Modelles zu reiben, um die Adern, Nerven und Muskeln des menschlichen Körpers sichtbarer zu machen und sie dann in seinem Vortrage den Schülern der Akademie zu erklären.« Dies Wissen mußte dann natürlich an den Mann gebracht werden, und da das Maßhalten im Leben wie in der Kunst nicht Sache der Menschen dieser Zeit war, so entwickelt sie die Muskelprotzerei zur unangenehmsten Blüte.

dem kommt bei dem Verlorenen Sohne (84413) noch eine hastige Linienführung. Ein ihm ebenso vortrefflich liegender Vorwurf ist 131152: Absalom läßt seinen Bruder beim Gastmale töten (Abb. 127). Zwei Mordgesellen nach dem Leben biegen dem Opfer den Kopf hinten über, so daß der Adamsapfel schroff hervortritt, und stoßen ihm den Dolch in Hals und Brust: eine krasse Mordgeschichte ohne den leisesten Versuch nach einer geistreicheren Lösung; nichts wie ein Mord nach Neapler und ein Gastmahl nach Veroneses Art. Auch hier bilden einige bloße Arme für überkräftige Muskelentwickelung und den Rücken zukehrende Halbfiguren, die wir von Venedig nur allzu gut kennen, die stetig wiederkehrenden Lieblinge des schwarzschattigen Kalabresen. Äußerst heftig und blutrünstig mutet auch Judit und Holofernes (o. Nr.) an. Es wird uns die Schnittfläche am Halse des nach vorn gefallenen Holofernes präsentiert, die vor einem Hingerichteten gemalt zu sein scheint. Wäre es nur gemalt, wie etwa das Haupt des Johannes des Ribera! Zwei Pestszenen vom Jahre 1656 (o. N.) bilden einen Entwurf für Fresken, die über den Toren von Neapel zum ewigen Gedenken an das furchtbare Jahr angebracht werden sollten[1]). Zu Muskelspielen und Akten wie auch kühnen Verkürzungen geben die Leichen unten die schönste Gelegenheit.

Dalbono sah in der mehrfach erwähnten Ausstellung noch ein Paar Abendmalbilder[2]), einen Jakob und ein Selbstbildnis des Malers. Vielleicht war nach dem letzteren (das danach nicht schwer wieder aufzufinden sein würde) das Bildnis gestochen, das Giannone mit der Aufschrift am oberen Rande CAVALIER MATTIA PRETI DETTO IL CALABRESE abzeichnete und seiner Kritik des De D. beigab. Es ist ein $^{2}/_{3}$ von links gesehenes Brustbild im Mantel mit dem Malteserkreuz, das also schon von Malta nach Neapel gelangte. Der Kopf ist der eines mittleren Sechzigers von unregelmäßiger Bildung, starker Knollennase mit den scharfen Stirnfalten

---

1) So am alten, niedergelegten Kiajator, an dem des hl. Jänner, wo sie verblaßt sind, und am Kapuanertor, wo sie bald durch eine mittelmäßige Verklärung des hl. Jänner ersetzt wurden. Diese übermalte dann im Kolerajahr 1837 Gennaro Malderelli mit einer Gottesmutter. — An die Pestbilder knüpft De D. eine seiner berüchtigten Anekdoten: Aus Rom flüchtig, weil er einen Genossen verwundet hat, wird Preti wegen der Pest am Stadttore von Neapel von einem Soldaten zurückgewiesen. Er erschlägt ihn, wird zum Tode verurteilt und begnadigt unter der Bedingung, diese Torfresken zu malen. Etwas entfernt Ähnliches war tatsächlich keinem Geringeren als Van Dyck passiert (wenigstens erzählte man es sich): Wegen der Pest von Palermo über Neapel (nach Genua) eilend, wird er in Neapel, weil ohne Gesundheitspaß, zu den Galeren verurteilt. Hier malt er einige Bilder für den Hauptmann, der sie dem Statthalter schenkt. Das Übrige ist selbstverständlich. Wichtig ist die Notiz immerhin als ein Hinweis darauf, daß Van Dyck in Neapel einige Arbeiten könnte hinterlassen haben, und ich erinnere mich eines Gekreuzigten in einer kleinen gewöhnlich verschlossenen Kirche dort, der lebhaft an ihn mahnte (S. Giovanni di Dio, 3. Kap. l.). (Eine Kopie der Kreuzabnahme in Brüssel ist in der Kirche der hh. Kosmas und Damian 2. Altar r.).

2) Falls mit »Cene« hier nicht einfach die Gastmäler des Belsazar und des Absalom gemeint sind.

einer schnellen Leidenschaftlichkeit, großem breiten Munde mit Schnurrbart, hoher Stirn, scharfblickenden kleinen Augen und lang auf die Schultern herabfallendem Haare.

Schüler Pretis sind nicht näher bekannt, obgleich er deren in Neapel und Sizilien sicher wird gehabt haben. Giannone nennt für Neapel einen Josef Trombatore, von dem wir nichts weiter wissen, Capasso einen mittelmäßigen Schüler namens Dominik Viola und seine Schwester Maria. Ein Verwandter Pretis, Gregor, wird 1657 Mitglied der Lukasakademie, steht aber unserem Meister weit nach.

LIV

»Kurz und gut: die ganze Welt hat gewünscht und wünscht noch heute, etwas von ihm zu haben, denn allgemein wird er als der erste erachtet, der augenblicklich auf der Welt ist ..« So schrieb in der dem Solimena gewidmeten Ausgabe des Abecedario vom Jahre 1733 Don Antonio Reviglione, Doktor beider Rechte, Schriftsteller, Dichter, Stichsammler, Liebhaber der Malerei und einer der besten seiner Schüler, über die letzte große Gestalt der neapolitanischen Malerei — in seiner Art und Echtheit vielleicht die am meisten hervorstechende — über Franz Solimena[1]).

Es ist schwer, sich von diesem alles überstrahlenden Ruhme heute noch einen Begriff zu machen; noch schwerer, ihn sich zu erklären. Alle Welt reißt sich um den Neapolitaner; Fürsten aus aller Herren Länder überhäufen ihn mit den schmeichelhaftesten Briefen und, was dem geizigen Künstler mehr gilt, mit hochbezahlten Aufträgen, senden ihm junge Künstler[2]), flehen ihn förmlich um Bilder für ihre Galerien an, die ohne sie keine Bedeutung haben würden. Der greise Kurfürst von Mainz drängt, das Gegenstück zu einer Aurora, einen Faeton, bald zu erhalten, da er nicht lange mehr zu leben habe, und zählt die Tage, bis er sich in dem sicheren Besitze sehen wird. Prinz Eugen schreibt dem Neapolitaner eigenhändig die ausgesuchtesten Schmeicheleien und schwelgt in dem Gedanken, von dem einzigen Meister Werke in seiner Galerie oder Privatkapelle zu haben (1720—31). Filipp V ladet ihn nach Spanien, der König von Portugal nach Lissabon, der Herzog von Orléans nach Paris ein, wohin zu gehen ihn nur der Ausbruch der Pest in Marseille hindert. Kurz, Solimenas Ruhm ist überall und gleich dem Tizians im 16., Jordanos im 17., Tiepolos im 18. Jahrhundert über das ganze fürstliche und höfische Europa verbreitet, freilich ohne dazu mehr als durch äußerliche Mache be-

1) Wörtliche Entlehnungen aus dem Abecedario finden sich bei De D. wieder, wie sich dieser auch mit anderen Notizen über neapolitanische Künstler, die sich nur in der Ausgabe von 1733 finden, deckt. Alle diese Notizen, deren Stil sich gleicht, dürften auf Reviglione zurückgehen. De D. berichtet auch von ihm, er habe ein Buch über Kupferstecher, Radierer, Holzschneider usw. angefertigt, das er seiner Zeit veröffentlichen werde, was indes nicht geschehen ist. Minieri-Riccio kennt ihn nicht.

2) So läßt der Kurfürst von Trier durch einen Brief Dauns vom 3. Mai 1724 den Deutschen Johann Konrad Sax empfehlen.

rechtigt zu sein. Mit diesen Meistern verbindet ihn nur der großartige, von einer unerschöpflichen Fantasie genährte dekorative Zug, den er mit unvergleichlicher Leichtigkeit in die malerische Wirklichkeit umzusetzen versteht. Diese verleugnet freilich nicht die rein mechanische Art ihrer Entstehung. Waren Preti und selbst Franz Maria noch ernst und kräftig, so löst sich das alles bei Solimena, der kein Arbeiten vor der Natur kennt (ob er es gleich stets im Munde führt), in leichte akademische Mache auf. Wie Maschinenarbeit geht es ihm von der Hand, und wie gedankenlose Massenware mutet uns sein Lebenswerk an. Die reichste Fantasie wird in Schablonen ausgeführt: das ist das Zeichen seiner Kunst. Ob die Natur es verlangt oder nicht: alle Gestalten befinden sich in der heftigsten Bewegung, die ruhigsten Menschen scheinen zu schreien, die Pferde zu wiehern, die Hunde zu heulen; die Gewänder flattern, ob deren Träger fliegen, sitzen oder stehen, ganz so wie die bekannten Krippenfiguren aus Papiermasse. Das alles wird in einer gleichmäßig lichten Farbe oder, wie man heute sagen würde, mit einer gewissen Farbenfreudigkeit ausgeführt, die, solange sie sorgfältig ist, allerdings ihre dekorative Wirkung nicht verfehlt und wohl der Grund von dem übertriebenen Ruhme des Neapolitaners ist, wirkte doch ihre oft kalkige Kälte wie Vornehmheit, auf die es den Bestellern um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert ganz besonders ankam.

Merkwürdig ist es, wie trotz dieses glänzenden Künstlerlebens die Nachrichten über Solimena nur spärlich fließen. Vielleicht war der eitle und berechnende Künstler selbst schuld daran und ließ die verlogenen Lobhudeleien gewähren, die über seine Familie und sein äußeres Leben von Schmeichlern wie Argenville und Fälschern wie De Dominici geflissentlich verbreitet wurden. Celanos Werk schließt mit dem Jahre 1692 ab, als Solimena erst 35 Jahre alt war und erwähnt daher nur wenig[1]). De Dominici schrieb ebenso wie Reviglione noch zu Lebzeiten des Meisters. Nur Giannone, der als Schüler Solimenas ihn gut kannte und sein Urteil erst 1771 abgibt, ist zuverlässig, wenn auch die hämische und bissige Art, in der er ihn herunterreißt, nicht eben simpatischer berühren als die verlogenen Lobhudeleien der Anbeter des Erfolges.

Als äußere Lebensdaten erfahren wir durch Giannone folgendes: Solimena wurde 1657 in Nocera bei Neapel geboren. Er stammte nicht, wie Argenville und De Dominici wollen, aus dem edlen Salernitaner Hause dieses Namens, denn dieses war mit Don Antonio Solimena ausgestorben. Man nannte ihn zwar allgemein den Abt Ciccio, aber nicht, weil er eine Pfründe besessen hätte, sondern weil er sich nach seiner Bequemlichkeit so kleidete. Seine Familie stammte aus Severino, wo sein Vater Angelo als Maler sein Brot mühsam zu verdienen suchte. Franz geht nach Neapel, wo er im Hause eines Gönners, des Doktors Franz Maria Rossi Unterkunft findet. Giannone sah dort selbst eine von Soli-

---

1) Nämlich die Gemälde der Kapelle der Gottesmutter (der Blutzeugen) in der Neuen Jesuskirche, die der Sakristei von S. Paul (1689 und 90) und die des großen Kors von Donna Regina (die mithin auch vor 1692 fallen).

mena angefertigte »Disputa« von 90 cm Größe, »di poco sapere«, von geringem Können. Bei Franz Maria ging er in die Schule, blieb aber nicht lange bei ihm, da dieser Meister sich mehr an die Natur hielt, und nicht an die Antike, wie andere, vor allen Maratta, das eigentliche Vorbild des Neapolitaners. »Er habe ganz Rom gesehen, pflegte Solimena zu sagen, aber nur die Werke Marattas hätten ihm gefallen, und seine Stiche habe er sich beim Antiquar Ficheroni verschafft.« Wenig Gutes erfahren wir über seine Persönlichkeit. Wenn man seine Freundlichkeit und seine Fürsorge für seine Schüler rühmt, so setzt Giannone dem kalt entgegen, sie hätten ihm drei Jahre lang Honorar bezahlen müssen; »und wenn ihm irgend ein Schmarren von Kopie gefiel, so büßten sie auch noch Leinwand und Farben ein«. Er habe seine Schüler nie gelobt, sondern sei derartig neidisch auf sie gewesen, daß er sie wie seine Todfeinde herabriß, wenn sie vorwärts kamen. Zudem wird er als mit einer alles verzehrenden Habsucht behaftet geschildert. »Auch die Geschenke, die seinen jungen Gehilfen zuteil wurden, wie es bei den Arbeiten für Genua und für die Brüder der Jerolimini der Fall war, nahm er ihnen ab. Letztere gaben einem jungen Künstler 10 Skudi noch einmal, weil er sie eingezogen hatte . . Nie gab er Almosen . . Wenn man sich erzählt, er habe den Großherzog von Toskana aus Bescheidenheit auf sein Bildnis warten lassen, so muß man für Bescheidenheit Habgier setzen; denn erst mußte das Geld da sein, dann ging das Bildnis ab.« Nur zu wohl erinnert sich Giannone, wie der Landschafter Beich, mit dem er in Verbindung stand, ihm einmal sechs seiner Werke gesandt habe; als einzige Erwiderung erhielt er als Gegengeschenk ein Paar Lobsprüche, die für den Kenner ganz überflüssig waren [1]). Aus Geiz steckte er seine Nichten in Nocera ins Kloster, die letzte unter Anwendung von Püffen und Stößen. Dabei ließ er sich ungeheuerliche Preise zahlen. Als in S. Dominik einmal ein Stück des Deckenbildes von etwa 90 cm herabgefallen war, besserte er es aus und verlangte dann von den Mönchen, die ihm doch schon so viel Geld bezahlt hatten, — 100 Dukaten. Für seine Arbeiten in S. Niklas-zur-Barmherzigkeit erhielt er 200 Dukaten, in S. Dominik 100, in der Sakristei von S. Paul 600, in der Jesuskirche für das Übertürbild 1000, für die Bilder in Genua 6000 Dukaten. Man meinte daher, er habe in dem Hause der Barra, das früher von dem reichen Händler Kaspar Romer bewohnt war, als er sich vor der Pest dahin flüchtete, einen verborgenen Schatz entdeckt, und was dergl. Künstlerklatsch mehr ist [2]).

1) Joachim Franz Beich von Ravensburg, den Hofmaler Max Emanuels von Bayern, nennt De Dominici seinen Lehrer (s. oben). Um sich zu vervollommnen, ging er nach Italien, wo er überall wohl aufgenommen wurde, am meisten in Neapel. »Der Hof und mit ihm wetteifernd der hohe Adel gaben ihm zu tun; und selbst Solimena, der nicht eben der bescheidenste unter den Künstlern war, kopierte einige seiner Bilder, um zu beweisen, daß er ihn schätze. Außer dem De Dominici war Niklas Bonito sein Schüler. Nach langem Aufenthalt in Neapel kehrte er nach München zurück, wo er im Alter von 80 Jahren starb.« (Dalbono.)

2) Über Solimenas »Normalpreise« gibt uns ein eigenhändiger Bericht Auskunft, den der Maler dem Könige Karl I von Burbon einreichte, um danach die Bezahlung für fünf

Erfreulicher ist, was Giannone von den Werken und seiner Art zu arbeiten sagt. »Solimena war«, sagt er trocken, »ein ganz guter Maler und hatte sehr viel Erfolg, auch hatte er in Neapel keinen ebenbürtigen Nebenbuhler. Daher beherrschte er alles und arbeitete viel in Kirchen und Palästen dort und in Italien wie auch für die Fremde.« Sein Ideal war, wie schon bemerkt, der Römer Maratta. »Argenville macht aus ihm ein Wunder: alles sei ihm gelungen, besonders Architektur und Perspektive« (das Steckenpferd Giannones!). »In Wahrheit wußte er aber nicht einmal den Augenpunkt zu bestimmen noch z. B. den Boden anzulegen, obgleich er sich des Gennaro Greko (s. unten) und auch meiner bediente, der ich doch sein Schüler war . .«

Wenn Argenville als eine der schönsten Arbeiten Solimenas die Kapelle des Filipp Neri in den Jerolimini bezeichnet, so meint Giannone: er hätte sagen sollen die Deckenmalereien von S. Niklas-der-Barmherzigkeit, das Bild der Sakristei von S. Dominik, die Sakristei der Paulskirche und die Tugenden an den Bogen der Neuen Jesuskirche. Unter den Gemälden für den Rat von Genua pries Argenville vor allen die Ausschiffung Kolumbus in Indien. Diese Bilder wurden nach Giannone angefertigt, als er in Solimenas Werkstatt war. Jenes war eins der schwächsten, und als bestes bezeichnet er die Überführung der Asche des hl. Johannes nach Genua. Damit treten wir in seine Werke ein. Es liegt in der Natur seines Schaffens, daß von einer eigentlichen Entwicklung keine Rede sein kann, trotz des hohen Alters, das er erreichte. Noch als Vierundachtzigjähriger arbeitete er. Zwar war das Auge geschwächt und er mußte eine doppelte Brille tragen. Auch seine Kunst ließ nach, und überdies verlor er das Gehör. Aber erst mit 88 starb er und wurde in seiner Kapelle in der Barra[1]) beigesetzt, nicht, wie Argenville behauptet, in der von S. Dominik, die er sich hätte erbauen lassen. Seinem Neffen hinterließ er ein Vermögen von 150000 Dukaten und neben anderen Gütern den Herrensitz von Altavilla. Habgierig wie Tizian wetteiferte er auch an Lebensdauer mit dem Venezianer.

Das Lebenswerk eines Meisters wie Solimena ist unübersehbar. Es mit

---

Bildnisse, für die er 6000 Dukaten vorschlug und erhielt, einzurichten. Für ein dem Kurfürsten von Mainz geliefertes Bild von 1,30 : 1,56 m Größe 3000 Dublonen, für vier Bilder an den Prinzen Eugen, 1,56 : 2,08 m, je 300 Dublonen; für ein Bild an den Kaiser, 3,38 : 7,02 m, 1000 Dublonen (100 Dublonen sind gleich 2840.50 piemontesische Lire, diese gleich 3351.79 italien. Lire); für ein Bild an Lady Walpole, 1,04 : 1,30 m, 700 Dukaten neapol.; für ein anderes an dieselbe Dame, 0,65 : 0,78 m, 300 Dukaten. Wie sehr diese Preise sanken, zeigt das Inventar der Sammlung Marulli vom Jahre 1825: dort wird ein S. Anton Solimenas auf 12 Dukaten, eine Schmerzensreiche auf 4 Dukaten, eine Verkündigung auf 20 Dukaten geschätzt!

1) Romer verkaufte die Villa der Barra dem Markgrafen del Vasto; von diesem kam sie in die Hände des Fürsten von Marsico Pignatelli. Jetzt befindet sie sich im Besitze des Fürsten von Bisignano. Über Romer vgl. Ludovico de la Ville sur-Yllon in Nap. Nob. XIII 145 ff. Solimena erbaute die Kapelle und malte selber dafür sein letztes Werk nach einer Angabe des Fälschers, der wir glauben dürfen.

einiger Vollständigkeit zusammenzustellen, würde den Rahmen dieses Buches sprengen. Die Natur seines Schaffens bringt es außerdem mit sich, daß eine solche Zusammenstellung von unerträglicher Eintönigkeit sein würde. Solimena war von Anfang an zu wenig Künstler und zu sehr Macher, als daß uns sein Lebenswerk, selbst wenn uns die Zeiten und Meinungen, die es zum Ausdruck bringt, mit mehr Bewunderung zu erfüllen imstande wären, als es tatsächlich der Fall ist, in seinen Einzelheiten fesseln könnte. Das wäre nur möglich, wenn Solimena vor der Natur arbeitend und lernend seinen langen Lebens- und Künstlerweg gegangen wäre. Das gerade Gegenteil aber ist der Fall. Ihr findet keine Spur von einem Geist und alles ist Dressur. Sein Lebenswerk ist nichts als ein wechelsvolles Zusammenstellen dekorativer Gedanken und Gestalten nach feststehendem Schema ohne alle Rücksicht auf die unzähligen Forderungen, die die Natur von innen und nach außen an das Ganze und an alle Einzelheiten seiner umfangreichen Arbeiten hätte stellen müssen. Daher bietet ein Rückblick auf die Arbeit seines langen Lebens bei weitem noch nicht einmal so viel Reiz wie bei dem ihm geistig verwandten, wenn auch weit über ihm stehenden Venezianer Tiepolo, und wir dürfen uns darauf beschränken, aus der ungeheuren Zahl seiner Werke das Beste und für ihn Karakteristische herauszuheben.

Hier hat Giannone vollkommen recht, wenn er aus der ungeheuren Flut nur die Arbeiten in der S. Niklaskirche am Toledo (Carità), der Sakristei von S. Dominik (Abb. 128), der von Groß-S. Paul (der Teatiner) und der Tugenden in der Neuen Jesuskirche als das beste hervorhebt, dem wir noch einige karakteristische Arbeiten für den Kunstfreund hinzufügen, der sich eingehender mit ihm zu beschäftigen wünscht.

Leider sind die Fresken der Nikolauskirche, die Solimena an der Decke und den Seitenwänden des Mittelschiffes anfertigte, durch Gennaro Maldarelli erneut und können für eine richtige Einschätzung des Meisters nicht mehr herangezogen werden. Dargestellt sind die Geburt und die Gefangenschaft des Heiligen, der Raub des Basil, Apostel und Tugenden. Ihr ursprünglicher Farbenreiz ist verschwunden. Solimena liebte die lichten freudigen Farben, namentlich ein leuchtendes Gelb und das Blau des Dominikino. Sein Fleisch ist meist von einem häßlichen Rot, die Schatten übertrieben, die Gestalten wie immer von einer trostlosen Beweglichkeit äußerlicher Art, die Gewandung unnatürlich, umfangreich und lediglich dekorativ ausgedehnt. Auch sonst ist die Kirche für ein Studium des Meisters geeignet, da sie nicht nur Werke von ihm, sondern auch von seiner Schule in größerem Umfange besitzt. Die Entstehung der Fresken dürfte bald nach 1682 fallen, in welchem Jahre Fansaga den Erweiterungsbau begann, der 1716 vom Kardinal-Erzbischof Anton Pignatelli geweiht wurde.

Am besten aber studiert man Solimena in Groß-S. Paul, ihn selbst wie auch seine ebenso betriebsame Schule. De Dominici kennt keinen Ausdruck des Lobes, der genügen würde, die höchste Vollendung seiner Kunst hier zu preisen. Man kann sich aus seinen Ausführungen den ganzen Schatz kunstkennerischer

Redensarten zusammenstellen, wie ihn die Mitte des 18. Jahrhunderts verwendete, und wird dann zu seinem Erstaunen bemerken, daß die Kunstfrase jener Tage derjenigen der Gegenwart in nichts nachstand! De Dominici bricht erschöpft in den Ausruf zusammen: Ein über alle Maßen schönes Werk, das ewigen Lobes würdig ist! Aber auch kritischere Köpfe unterschreiben dies Urteil. So steht der Franzose Delamonce (1740) in höchster Bewunderung davor und meint: hier habe Solimena sich selbst übertroffen und eine Höhe erreicht, wie niemals wieder. Diese Wunderwerke findet man in der Sakristei von S. Paul: beim Eintritt rechts den **Sturz des Simon Mago**, gez.

F · SOLIMENA P ·
MDCLXXXIX

links die **Bekehrung des Apostels Paulus**, gez.

F · SOLIMENA P ·
MDCLXXXX

Letztere ist weniger verdorben als der Simon Mago; immerhin, hat man sich mit einiger Schwierigkeit hineingefunden, so ist hier allerdings der ganze Solimena und man kennt ihn für immer. Der umfangreichste Apparat ist ihm eben genügend, und die Bekehrung des Paulus auf dem Wege nach Damaskus wird zu einem Reiterbilde wie die Konstantinsschlacht. Nichts liebt ja der Neapolitaner so sehr wie sein zu rasender Sturmeseile gepeitschtes Roß. Auch die Bekehrung des Apostels ist nach De Dominici besonders bewundernswert durch das Ungestüm der Pferde, die dahinrasen, getrieben von dem Schrecken der Soldaten durch das plötzliche Licht, das den am Boden liegenden heiligen Apostel aus dem Sattel geworfen hat. Natürlich darf trotzdem der gewaltige Stufenbau Jordanos nicht fehlen, ebensowenig wie die unvermeidlichen Hunde (kein größeres Bild des Jahrhunderts ist ohne einen solchen!), die bellend herumrennen. Heftig »ruhende«, ungeheuer und weit über das notwendige Maß hinaus bewegte, dabei aber rein akademische und inneren Lebens bare Gestalten, deren Häufung ein zunächst unentwirrbares Knäuel bildet, werden durch schreiende Farben dem verwirrten Blicke aufgedrängt, um unser Urteil zu betäuben, das ach, nach ruhiger Prüfung sich enttäuscht abwendet, hat es doch hinter all dem Glanz und Lärm nichts gefunden, das in der Sele haften geblieben wäre. Wie kann denn etwas dahin dringen, das nicht aus ihr geflossen ist! Dennoch bleibt ein Eindruck dekorativer Größe. Ja, der Sinn dafür ist bei dem Mangel innerer Größe noch mehr in den Vordergrund getreten. Als dann in Neapel auch diese Fertigkeit erlischt, ist der Niedergang der malerischen Kunst besiegelt, und kein großer Meister ist seitdem auf italienischem Boden, geschweige denn in Neapel, erstanden, der das tief in Schlaf versunkene Dornröschen erweckt hätte.

Der Sturz des Simon Mago begründet seinen Stufenbau mit der Gegenwart des tronenden Nero, zu dessen Füßen sich der Vorgang abspielt. Der Aufbau ist durchaus tipisch und wiederholt sich bei jedem größeren Werke Solimenas und

seiner Schule. Hier möge einmal für alle das Urteil der Zeitgenossen, wie es der Fälscher unübertrefflich formuliert, seinen Platz finden: »Auf dem Sturze des Simon Mago drängt sich die Volksmenge wohlgeordnet um den Tron des Kaisers Nero, zu dem man vermittelst einiger Stufen aufsteigt. Dort befinden sich verschiedene schöne Gestalten [1]), unter anderen eine jugendliche Frau, die ein lebhaftes Mädchen an der Hand führt, und weiter vorn ein nackter Mann sitzend, der blind, wie er ist, aufmerksam horcht auf das, was vor sich geht. Im Mittelgrunde sieht man den hl. Apostel Gebete an Gott richten, auf daß der heilige Glaube erhöht bleibe mit der Züchtigung dieses frechen Prahlers und Wundertäters, der, von seinen Dämonen verlassen, durch Gottes Allmacht aus den Wolken stürzt, auf immer vernichtet, zum Staunen Neros und aller, die zu dem wunderbaren Schauspiele herbeigeeilt sind. Es ist nicht möglich, die Vollkommenheit dieser ausgezeichneten Gemälde genügend zu beschreiben. Ich beschränke mich daher darauf, festzustellen, daß kein fremder Kunstfreund daran vorbeigeht, ohne sie zu loben. Und die Künstler nehmen Skizzen und Entwürfe zu den schönen Werken mit sich über die Alpen, besonders nach Deutschland, Frankreich und England.« Letzteres insbesondere scheint eine wahre Mode für Solimena gehabt zu haben, und dort dürften sich noch heute die meisten seiner Handzeichnungen befinden . . .

Wir sind im Zeitalter des höchsten Glanzes der Jesuiten mit aller ihrer betäubenden Prunksucht, ihrer Gelehrsamkeit, ihrem zersetzenden Glaubenseifer. Was zu den Sinnen sprechen kann, wird herausgeholt, und daß in einer solchen Kunst gerade ein Neapler Meister der rechte Mann sein würde, ist unschwer zu begreifen.

Weit ruhiger indes und daher auch unserm künstlerischen Empfinden näher ist die mit den Sinnbildern der Tugenden geschmückte Decke (Abb. 129—132), nicht mehr der durch einfache Beigaben aus sich selbst heraus verständlichen Tugenden der 1400 und 1500, sondern spitzfindiger Gruppen, deren Bedeutung schon die Mitwelt nicht begriff. Man verweilte auch nicht mehr dabei in frommem Nachdenken, sondern ihr Zweck war erfüllt, wenn sie in farbiger Pracht das Gotteshaus schmücken halfen, die Sinne gefangen nahmen. In den vier Abteilungen der Mitte: die Mäßigung, der katolische Gottesdienst, die Religion und die Unbeflecktheit; in den Zwickeln rechts der Sieg, die Seelenreinheit, die Gerechtigkeit und die Milde, links die Frömmigkeit, die Liebe, das Gebet und die Erbauung. Ringsum andere sinnbildliche Gruppen, von denen wir zwei Zeichnungen nach Fragonard geben. Unten einfarbig die Bildnisse der vier Stifter des Teatinerordens: des hl. Kajetan, Pauls IV, Bonifaz de Collis, Pauls de Conciliariis. In der Bildnismalerei war Solimena sehr geschätzt, und hier wird er, durch die Natur gezwungen, sein wirklich Bestes haben leisten können. Aber gerade

1) Derartige Gestalten, Erinnerungen aus der ganzen Welt der Malerei der vorangegangenen klassischen Zeiten, lassen uns wider Willen manchmal länger vor einem Werke dieser Zeit verweilen, als es verdient. Hier leuchtet plötzlich eine Gestalt Rafaels aus dem Dunkel, dort sehen wir Tizian, und der Erinnerungen an Guido und Guercino ist schon gar kein Ende.

seine Bildnisse sind in alle Welt zerstreut, und es dürfte der Mühe lohnen, einmal an dieser Stelle sein Lebenswerk anzupacken und es zu sichten[1]).

Den Triumf seiner an Ruhm so überreichen Laufbahn bildet die Übertürfreske der Neuen Jesuskirche, der Heliodor, gez. F · SOLIMENA F · 1725 (Abb. 119). Auch von ihm ist Fragonards Zeichnung hier wiedergegeben, weil die Freske heute so gelitten hat, daß eine Fotografie ihr nicht mehr gerecht wird. Es ist das ehrgeizigste seiner Werke. Hier tritt er bewußt in Wettbewerb mit Jordano, dessen harmlose Naivetät und unberechnete Malerlust uns Solimena gegenüber wie eine Erquickung anmuten. Seine Vertreibung der Händler in den Jerolimini war das unmittelbare Vorbild, und das Ziel von Solimenas Ehrgeiz, es zu übertrumpfen[2]). Um wie vieles steht es doch dahinter zurück! Was bei jenem aus einem leichten Künstlerherzen ohne viel Nachdenken, aber auch ohne Aufdringlichkeit flott und natürlich, wenn auch noch so fehlerhaft, von der Hand geht, ist hier gewollte Berechnung, Unnatur, gezwungene und trotz aller Farbe und Bewegung eisig kalte Pose. Dazu der Gedanke an Rafael! Nur ein jesuitisch verseuchtes Geschlecht konnte sich vor einer solchen Kunst in eine gemachte und unwahre Begeisterung versetzt glauben[3]), und es ist ein von örtlicher Vorliebe getrübtes Urteil, wenn ein Neapler Kritiker noch im Jahre 1902 schreibt: »Die große Freske Solimenas in der Neuen Jesuskirche ist ein Kunstwerk von so mächtiger Wirkung, ausdrucksvoller Erfindung und Schönheit der Farbengebung, daß man schwerlich ihresgleichen findet. Dabei rechnet er das Werk in die 1600, »das goldene Zeitalter der neapolitanischen Malerei«. »Unsere berühmten Meister jener Tage sind niemals übertroffen worden: sie sind unser wahrer, unbestrittener Ruhm.« Frasen wie die des Dominici.

Die Alte Jesuskirche (l. Kreuzschiff) gibt uns in einem hl. Ignaz ein gutes Beispiel seiner Tafelmalerei. Es ist maßvoll in der Zeichnung, etwas weniger unklar im Aufbau als gewöhnlich und von annehmbarer Färbung. Wie stets befinden sich auch hier die malerisch wirksamsten Gestalten im Vordergrunde, wo man schulgemäß seine ganze Fertigkeit in männlichen und weiblichen Akten, in Faltenwurf usw. entwickeln konnte. Inhaltlich bedeutet der Vordergrund nichts, der Mittelgrund alles: und die Beleuchtungskunst entwickelt sich besonders in der Himmelshöhe. Das ist das Schema, und dieses erwächst aus der Anordnung der Krippen, wie man sie noch heute um Weihnacht in Neapel findet, lebendig gewordene Bilder Solimenas! Auf unserem Bilde erreicht er, daß der hl. Ignaz in seiner bescheidenen schwarzen Tracht

---

1) Erwähnt wurden schon die Bildnisse des Königs Karl I. Sie waren in Lebensgröße, eins davon zu Pferde mit der Stadt Gaëta im Hintergrunde. Im Gravinahause befand sich das seinerzeit viel bewunderte Bildnis der Herzogin Helene Orsini usw.

2) Die Skizze zum Helidor in S. Martin (Friedenssaal). Cybo schreibt darüber (1725), es ruhe darauf das Angebot eines Engländers von 1000 Skudi.

3) Noch sklavischer folgt dem Jordano der Solimener Cirillo mit seinem Riesenbilde der Opferung Davids in Groß-S. Paul, gez. S · CIRILLO · M · DCCXXXVII (Abb. 120). Unbefriedigender ist dieser Maler in seinen Fresken von S. Katarina-zu-Formello (gez. 1733), einem Wunder des hl. Dominik und dem hl. Pius im Gebet, in der Art des Paul de Matteis.

des rechten Mittelgrundes von einer unglaublichen Fülle mächtig bewegter Gestalten umrahmt wirksam hervortritt.

Unter dem Einflusse des Jordano und in der Nachahmung riberischer Energie findet man Solimena hier und da bei seinen Altarbildern. So in der Marienkirche-der-Egiptierin-zu-Forcella (3. Kap. r.): Die Gottesmutter zwischen dem hl. Niklas (links) und der hl. Katerine (rechts), gez. FRANCISCUS SOLIMENA 1696. So sind das gelbliche Weiß des Mantels des jugendlichen Heiligen und das Schwarz mit dem gelbbraunen Kopftuch Katerinens ansprechend und kräftig, während das Rot und Blau der Gottesmutter ganz flach und kraftlos bleibt. Auch auf den Seitenbildern, ein hl. Anton mit dem Kristkind auf dem Schoße und der Gottesmutter dahinter (links) und einem hl. Kajetan in Verzückung (rechts) sind die tiefen Schatten mit dem Schwarz und Braun der Kutten noch ganz riberisch, wie man denn bei Solimena und seinen Nachfolgern Eigenes nur mehr in der Verrenkung der Zeichnung findet.

Endlich seien noch die weltlichen Arbeiten Solimenas erwähnt, wie er sie für Romer[1]), für den König und andere ausführte. Von besonderer Bedeutung waren wohl die großen Bilder für den Rat von Genua. Wir geben einige Abbildungen nach dem im NM. befindlichen ausgeführten Entwurf zu dem Marterbild der fünfzehn Kinder aus dem Hause Giustiniani di Scio, das einen vollständigen Abriß der Kunst Solimenas darbietet (Abb. 133—135).

Noch mehr können wir uns einschränken, wenn es sich um die naturgemäß ungeheuer große Schule Solimenas handelt. Zwar führt uns Dalbono eine ganze Reihe als bedeutend an; es verdient aber keiner von ihnen wenigstens an dieser Stelle mehr als eine kurze Erwähnung.

LV

»Der Beste darunter ist Franz von Mura« (di Mura, irrtümlich auch di Muro), sagt Giannone, und wir können ihm darin beistimmen, daß er seine lebhafte Farbengebung hervorhebt[2]). 1688 geboren (Dalbono) hieß er mit Spitznamen Fran-

1) Im Palaste Maddaloni alla Stella fertigte er ein 11,5 m langes und halb so hohes Bild an, auf dem die verschiedenen Stufen dargestellt waren, durch die man zum Ruhme gelangt, ein bezeichnender Vorwurf für den Neapler Snob. Als der König Karl I nach Neapel übersiedeln wollte, mußte in aller Eile das vernachlässigte Schloß hergestellt werden. Die malerische Ausschmückung wurde Solimena, Dominik Anton Vackaro, und den weniger berühmten Ricciardella, Kokkorante, Rossi und Righini übertragen. Das Beste darunter war das Zimmer des Königs, dessen Decke Solimena selbst, alles übrige aber sein begabtester Schüler Franz di Mura ausführte. Cochin fand an ersterer sehr viel auszusetzen, sie sei sehr schwächlich, die Zeichnung falsch, besser, wenn auch stark manieriert, sei di Mura. Dieser verlangt am 19. September 1738 dafür einen Abschlag von 5100 Dukaten auf die Gesamtsumme von 9100 Dukaten, und reist dann an den Hof nach Turin ab, wo auch sonst die Neapler Maler der Zeit günstige Aufnahme finden.

2) Argenville und ihm folgend Giannone nennen auch Konrad Giaquinto einen

cieschello, und De D. erzählt mit Behagen, er habe seinen Lehrer Solimena so gut nachgemacht, daß ein Paar Fremde eine Arbeit, die er mit siebzehn Jahren von ihm kopierte, für ein echtes Werk gehalten hätten. Auch er ging also durch jene in Neapel so häufige Schule, die in der Nachahmung der Meister vom Tage ihre Kunst und auch wohl ihr Verdienst fanden. Die Nachfolge Solimenas scheint indes nur kurze Zeit gewährt zu haben. »Tatsächlich«, sagt das Abecedario, »führte er unter der Leitung des Meisters, der ihn gern sah, einige Werke von guter Farbe aber mäßiger Zeichnung aus, so daß man mit der Zeit von ihm die größten Fortschritte erwartete. Allein, als er wegen einer sehr gerechtfertigten Ursache die Gunst seines Lehrers verloren hatte, arbeitete er auf eigene Faust und ohne Führung. Infolge davon wurde sein Stil sehr hart: seine Werke misfallen, und es gibt Kenner, die eine Unzahl von Zeichenfehlern darin nachweisen. Indes lebt er vergnügt in Neapel und läßt auch das Malen nicht auf das Ansuchen seiner Freunde . . .« Er war dort sehr volkstümlich, ist aber, wie Dalbono es ausdrückt, trotz seines ungeheuren Ruhmes, der ihn unter den Manieristen umgibt, nur ein halber Maler. Genießbar sind nur die anmutigen mit leichter Hand hingeworfenen und munter geordneten Engel, die man leicht wieder erkennt. 1768 leitet er mit Bonito zusammen die Akademie, tritt aber zwei Jahre darauf davon zurück. Zwischen 1742 und 1745 malte er in der Klarakirche zwei große Bilder: Die hl. Klara verjagt die Sarazenen bei ihrem Angriff auf das Kloster des hl. Damian in Assisi (Kreuzschiffkuppel) und Franziskaner beten das hl. Sakrament an in der Apsis; zwischen 1751 und 1756 das große Bild an der Eingangswand: Salomo beim Tempelbau[1]). Im NM. der Entwurf zu einer Himmelfahrt Mariens (Abb. 136). —

Sebastian Konka von Gaeta teilt mit Solimena und di Mura die Langlebigkeit und den aufs Äußerste getriebenen dekorativen Hang zur Manier. Geboren 1679 stirbt er 1776, nachdem er einen großen Teil seiner Kunst in Rom hatte zur Ausübung bringen können. Hier wirkte er als einer der Hauptvertreter der Unwahrheit, gegen die Mengs den Kampf aufnahm, um die ganz von der Natur abgewichene Malerei wieder auf den richtigen Weg zurückzuleiten. Wie weit ihm dies gelang,

---

Schüler Solimenas, worin ihnen dann Dalbono folgt. Allein diesmal hat ausnahmsweise De Dominici recht, indem er ihn zur Jordanoschule zählt (so geringfügig der Unterschied bei diesen Meistern dritten Grades auch oft ist). Giaquinto stammt aus Molfetta in Apulien und stirbt 1679. Auch Dalbono nennt ihn mit Vornamen Konrad. Es gibt aber noch einen Tomas (De D. Johann-Tomas) Giaquinto, der 1685 in die Malergilde von S. Anna und Lukas eintritt und am 21. Februar 1717 stirbt. Die Verwirrung wird noch größer durch Nachrichten über ein Bild in Turin, das Konrad G. in Rom gemalt und 1741 nach Turin geschickt hätte, während er 1752 in Madrid gewesen sei. (Vgl. Napoli Nobil. X. 43, 44.)

1) Um die gleiche Zeit wirkten hier auch Konka (Marienleben des Vorraums, Königin von Saba und Überführung der Heiligen an der Decke, Tugenden an den Hängebogen des Kreuzschiffes), Josef Bonito (die Schenkung des Tempels an Salomo im letzten Teil der Decke und einige Profeten), Johann Pandozzi (die Felder über den Fenstern) und Paul di Maio (Fresken über dem Eingang, im Kor usw.), so daß man die Klarakirche als das geeignete Gebiet zum Studium dieser Schule betrachten kann.

wie gründlich sich überhaupt die malerische Kunstübung in Italien erschöpft hatte, das auszuführen, ist hier nicht der Ort. Wie aber Neapel aus den Blüten der großen Zeiten der Kunst den süßesten Honig zu ziehen verstanden hatte, so nimmt es jetzt auch am Niedergange teil, ja, es stellt mit Solimena und seiner Schule die Hauptvertreter des gänzlichen Verfalles selbst für Rom, für das übrige Italien, ja auch für Spanien. Was er in Neapel selbst, wo er sein Leben beschloß, — denn für jeden Neapolitaner, sei es welches Land immer, das ihn gastlich aufnimmt, gibt es nur eine nie gestillte Sehnsucht, das ist die, zur Heimaterde zurückzukehren, — was er in der Heimat schuf, ist wenig. Seine Beschäftigung in der Klarakirche ist schon erwähnt (Abb. 137 u. 138): es gehört zum Besten, das er geleistet und genügt vollkommen, um ihn zu beurteilen. —

Der verwirrenden Familie der Rossi (vgl. oben) gehören die Neapler Solimenisten Niklas-Maria und Johann-Baptist Rossi an. Ersterer trat nach De D., dem man vielleicht trauen darf, mit sechzehn Jahren 1706 in die Werkstatt Solimenas ein. Auch sein Ruhm beruht, wie das so vieler seiner Landsleute dieser Zeit, auf der Geschicklichkeit, mit der er seinen Meister täuschend nachzuahmen verstand, »so daß man seine Wiederholungen oft mit den Urbildern verwechselte«. In der (unzugänglichen) Kirche zum Kreuz-von-Lucka verfertigte er dann die Kreuzaufrichtung mit der Kaiserin Helene und die Verehrung des Kreuzes durch den Kaiser Heraklius. Im übrigen sei hier auf De D. verwiesen. 1751—54 malte er an der Decke von S. Klara, wofür er 600 Dukaten erhielt. Sie sollte sein Verhängnis werden. Giannone berichtet: »Da er das Bild — es war die Aufrichtung der ehernen Schlange durch Moses — nicht besser machen konnte, so wurde es kassiert, und später malte Sebastian Konka die Königin von Saba darüber. Zu meinem Schmerze starb der Ärmste ein Jahr darauf, 1759, aus Gram über dies Misgeschick«. Eine andere Seite dieser ganzen Richtung beleuchtet eine gen Himmel fahrende Magdalena Rossis im NM. (o. N., V. Saal): Sie zeigt die oberflächlich dekorative Lüsternheit der Zeit. Auf Wolkenballen wälzen sich mit viel nackten Beinen die schöne Büßerin und Engel jeden Lebensalters. Dieselbe Auffassung war ja längst für mitologische Vorwürfe ausschlaggebend: bei kristlichen wurden besonders Magdalene, Lot, Potifar usw. im gleichen Sinne und ohne jede malerische Vertiefung behandelt, wovon sich in den Kirchen Neapels zahlreiche Beispiele finden[1]). Wird doch selbst die Gottesmutter oft zu einem sinnlich-heiteren Spiegelbild der Lebewelt des Rokoko. Seinen Stil bestimmt Ceci im Vergleich mit dem seines Mitschülers nach den Bildern der Kreuzkirche so: »Johann-Baptist war . . . ruhiger im Vorwurf, richtiger in der Zeichnung (wenn davon überhaupt die Rede sein kann!), zarter in der Farbe. Niklas

1) So die hl. Magdalene der hl. Geistkirche, 4. Altar rechts, gez. HYAC · DIANO · P · 1783. Magdalena ist hier eine dem Neapler Schönheitsideal entsprechend wohlbeleibte Dame von üppigster Form und Tracht; sie ringt im Beten die Hände über Büchern, die ihr ein wohlgeformter Engel reicht, der von einem zweiten von der gleichen Art unterstützt wird.

(-Maria) dagegen ist umständlich im Aufbau, hart in den kräftig gezeichneten Figuren, die er mit heftigen Farben bemalt.«

Johann-Baptist Rossi war der Sohn des Advokaten Johann-Dominik Rossi und befand sich 1733 im Dienste des Vizekönigs, des Grafen Harrach, für den er in kleinen Figuren festliche Vorgänge malen mußte. Diese »grandi tele« hing man in der Sammlung eines Landhauses des Statthalters auf. Ferner malte er die Deckenfresken der Sakristei der Inkurabili (S. Maria del Popolo 1759) und ein Altarbild in der Ferdinandskirche (2. Kap. l.). Es ist bezeichnet G · B · ROSSI F · 1758 und stellt eine hl. Familie dar, eine kleinbürgerliche Familienszene mit bunten gebrochenen Tönen ohne Körperlichkeit, tapetenhaft dekorativ. Die Umrisse sind abgerundet, wie sie die Zeit liebt, wo alles rundlich und geschwungen sein will. Mit Namen und dem Jahr 1772 bezeichnet ist ein Bild in Kastellammare (S. Spirito, Hochaltar), das manieriert, aber sorgfältig gemalt das Abendmal der Apostel und Marias darstellt. Nachdem Franz de Mura am 13. Januar 1770 den Posten als zweiten Direktor der Akademie aufgegeben hat, finden wir unsern Johann-Baptist unter den Bewerbern darum und erfahren aus seinem Gesuch, daß er seit dreißig Jahren in seinem Berufe tätig war. Damit rückt sein Geburtsjahr etwa in die Zeit von 1720—25. Von seinen zahlreichen Werken für öffentliche Anstalten wie für Private zählt er selbst auf: Zwei Bilder mit Geschichten des Donkischott[1]) für den König, zwei Räume und ein Kabinet für den Kardinal Orsini, die eben besprochene hl. Familie und »vieles andere«, auch für die Akademie[2]). —

Josef Tomajuoli ist kein vollkommener Solimenist. »Klar erkennt man aus seiner Farbengebung und seiner Mache, daß Jakob del Pò seinen Pinsel leitete. Er ist leuchtend, durchsichtig, klar, und obwohl geschult inmitten der malerischen Verrenkungen, ruhiger und anspruchsloser. Dazu braucht man nur sein Bild von der Heimsuchung in S. Antoniello (Porta Alba, 1. Kap. r.) anzusehen. Er liebt architektonische Hintergründe, die das Bild ganz ausfüllen, malt sie mit schönen Farben

---

1) Über diese wie die Entwürfe zu den Donkischottgeweben s. d. Anhang I.

2) Nicht zu verwechseln mit dem Neapolitaner Johann-Baptist Rossi oder Rosso sind die folgenden: 1) der Florentiner Rosso (1494—1541); 2) der 1627 in Rovigo geborene und in Padua, Venedig usw. tätige, 1679 gestorbene; 3) der römische Kupferstecher (um 1640); 4) der im 17. Jahrhundert in Verona tätige »Gobbino«; 5) der von De Dominici erfundene und von Giannone usw. beibehaltene Miniator dieses Namens, der in der Sakristei von S. Peter-dem-Blutzeugen ein figurenreiches Bild gemalt hätte usw. [Eine Liste der Miniatoren der 1600 ohne nähere Angaben erhalten wir von Tutini (1600—67). »Ein berühmter Verlichter war der Neapolitaner Johann-Baptist Rosa (der Rossi Dominicis?), und seine Miniaturen auf Pergament sind sehr geschätzt, ebenso die des Bartel Pettenato (Pettinato). Sie hatten treffliche Schüler in dieser Kunst: Anello Neddito (De D. nennt ihn Redita, Giannone Rendina), Franz Kaputo, Johann-Baptist Antikone, Herrn Vito (»Andreas di Vito«) und andere, die das Geheimnis, nach alter Art Blattgold auf das Pergament aufzutragen, wieder entdeckten. Alle waren Neapolitaner«. Der Fälscher umkleidet diese mageren Notizen mit sehr viel Erfindung, und sein Widersacher Giannone — schreibt es ihm nach!]

an, und die Säulen, die Häuser, die Bogen erdrücken nicht seine Heiligen, wohl aber seine Bilder. Nur weniges sieht man von ihm. Das ihm von De D. zugeschriebene Bild im Kreuzschiff von S. Dominik Soriano gehört nicht ihm, sondern Tomas Martini aus Kalabrien, der es mit Namen und Jahr 1747 zeichnet. Dagegen ist von Tomajuoli der hl. Vinzenz Ferrer, der einen Toten erweckt (1. Kap. r.). Von schönem Aufbau hat es die beliebten Architekturen im Hintergrunde, und es wäre auch gut in der Farbe, wenn es nicht so gelitten hätte . . .‹ (Dalbono). —

Wenig bekannt, aber beachtenswert wegen seines Strebens, von dem Übermaß der Manier zu etwas mehr Naturwahrheit zurückzukehren, ist Fedele Fischetti. Man kann seine Kunst in der hl. Geistkirche studieren. Das Altarblatt der 1. Kapelle links ist gezeichnet FEDELE FISCHETTI 1760 und zeigt den hl. Simeon mit dem Kristkinde im Tempel, links die Gottesmutter in gedunsenen Formen. Wie immer erhalten wir den Treppenbau mit konvenzionellen Figuren heraufgruppiert bis zum oben stehenden Simeon. Ansprechend ist die untere links kniende, die in schönem rotem Kleide nach oben blickt. Seit Rafaels Verklärung spukt die bei allen diesen Bildern unvermeidliche Gestalt, die mit dem Finger scharf auf den Mittelpunkt der Darstellung weist. Von Fischetti 1773 ist die Anbetung im Kreuzschiff rechts. In unangenehm rotgelbem, brandigem Tone ist in einem hohen Rechteck oben eine Gottesmutter mit kleinem verschwindenden Kinde dargestellt, dem eine hl. Anna auf Wolken sitzend die linke Hand unter die rechte Fußsohle legt. Herum langgedehnte mächtige Engel mit vorspringenden Bäuchen und starken Gliedern, die mit ihren durchziehenden Linien die Vorhand haben. Die Wolkenleeren werden mit kleinen Engeln belebt, deren Kosten Dominikino und seine Nachfolger tragen. Den Vordergrund unten rechts füllt ein sich inbrünstig steinigender hl. Hieronimus aus, ein schlechter Akt von mächtigen Formen mit flatternden Papierakten in der Linken, links ein betender Karl Borromäus, der kniet, dazwischen Engel und der kauernde Löwe des Hieronimus — zwischen dessen Beinen! Noch unangenehmer durch die aufdringliche Größe, des Mantel- und Kleiderwerkes ist die Himmelfahrt Mariens im linken Kreuzschiff. Hier ist wieder der Stufenbau zum Schema des Aufstieges benutzt, so sinnlos es ist. Der weitaus größte Teil der Tafel ist mit leerem Füllsel, Büchern, Papieren, Mänteln, Stufen ausgefüllt und die Zeichnung so unzulänglich wie möglich. Wie Fischetti zu dem Beiworte eines »gentile« kommt (Dalbono), ist unerfindlich. Vielleicht aber rührt es von seinen Arbeiten in Privathäusern her, von denen Dalbono berichtet: »Wo unser Fedele Fischetti ein lieber und liebenswürdiger Maler ist, das ist auf dem Gebiete der Mitologie und der angenehmen Geschichte. Tatsächlich finden die sinnbildlichen Darstellungen (in denen dies Zeitalter des Verfalls übrigens manchmal Meister ist) in der Farbe Fischettis Glanz, Lebhaftigkeit, ein glückliches Reis (!) von Wolken, Gewändern, Fleisch, Festlichkeit . . . Und will man ihn noch glänzender, noch vollendeter, noch liebenswerter, so betrachte man seine kleinen Kupfer im Besitze des Herrn Diego Bonghi, seine Geschichten Telemachs auf Leinwand, seine Jahres-

zeiten, welche ein Zimmer des Ritters Mariano Carelli schmücken . . Von alledem können wir uns schwer ein Bild mehr machen[1]). —

Der als Maler vielgepriesene Architekt Ferdinand Sanfelice verdient weder in dieser noch in der Eigenschaft eines Baumeisters das ihm gewordene Lob, und seine Beliebtheit als Persönlichkeit spielt dabei eine Hauptrolle[2]). —

Ebensowenig bedarf es bei der Malerei des Architekten Dominik Anton Vackaro trotz Dalbonos Lob näherer Ausführungen, und es genügt, zu erwähnen, daß er besonders in einigen Kirchen der Umgegend Neapels tätig war. —

Häufiger genannt ist Paul de Majo von Marcianise. —

Aus der Masse der mehr oder weniger eng an die Person Solimenas geketteten Gehilfen und Schüler, wie Onofrio Avellino, Michelangelo Schilles, der 37 Jahre bei ihm ausgehalten haben soll, seines Bruders Peter-Anton, Salvator Pace, Hieronimus Starace, eines Schülers de Muras, Giannones u. A. heben wir noch Peter Bardellino und Hiazint Diano (Diana) heraus.

Ersterer, von dessen Leben wir wenig wissen, der aber die Venezianer seiner Zeit, wenn nicht in Wirklichkeit, so doch in den Stichen Bartolozzis, Pellis, Pittores u. A. gekannt haben muß, ist der einzige, von dem wir noch ein größeres Freskenwerk in einem Privathause Neapels besitzen. Es befindet sich im 2. Stock des Maddalonihauses und besteht aus drei Räumen, einem kleinen Vorzimmer, dem kleinen und dem großen Festsaal. Trotzdem die Gewebe, die einst die Wände schmückten, jetzt fehlen und manche andere Barbareien zu beklagen sind, ist hier noch ein glänzendes Beispiel der auf der Höhe angelangten Wohnkunst der 1700 vorhanden, wie es deren in Neapel eine ganze Anzahl muß gegeben haben. In den Übertüren mit antiken Szenen auf grünem Grunde, dem feingeschnitzten Holzwerk der Einrahmung der Wandflächen mit ihrem schönen Goldschimmer, dem Gegensatz der antiken Szenen in grünlichem Weiß auf zartem Rotlila gegen das kräftige Rotbraun und Dunkelgrün der Wände, in den reichen Spiegeln, den Kerzenhaltern, den Kristallüstern ist eine Fülle von Geschmack enthalten, die keine »Wohnungskunst« bisher auch nur annähernd wieder erreicht hat und wohl auch unsern Lebensgewohnheiten nach nicht wieder erreichen kann. Obwohl aus dem großen Saal die Wandgewebe ebenfalls verschwunden sind, ist er noch heute sehenswert. Um den quadratischen Raum, dessen drei Außenwände von je drei

1) Ein Cioffredo Fischetti malte 1766 eine Geburt Mariens in der Marienkirche in-Portico, (1. Kap. l.), dem man nach Dalbono das Zeitalter des Verfalls nicht angemerkt hätte.

2) Er hatte das Misgeschick, daß ihm der Turm von S. Paul und die Decke des Kreuzganges von S. Johann-zu-Karbonara einstürzten. Während er bei dem Bau des Palmariggihauses beschäftigt war, kam der wegen seines scharfen Witzes bekannte Niklas Capasso des Wegs, und er fragte ihn, was für eine Inschrift er über die Eingangspforte setzen solle. Nach Giannone hätte der Angeredete geantwortet: »Guarda da sotto«, — Gib Obacht. In Wahrheit lauteten die dem Capasso zugeschriebenen Worte im neapolitanischen Dialekte: »Levate a sotto«, d. h., Eile, daß du davonkommst! (Ceci).

großen Fenstern mit schönen Spiegelfüllungen durchbrochen sind, während zwei Türen den Eingang in der vierten Wand bilden, läuft oben eine prächtige Galerie mit reicher Vergoldung. Die über einer Hohlkehle gespannte Decke ist ringsum bemalt; den Spiegel füllt ein lichter Himmel, aus dessen Mitte der jetzt fehlende große Kristalleuchter herabhing. Nimmt man seinen Standpunkt in der Mitte des Saales, so zieht sich rings um die Decke die Darstellung der Eroberung Neapels durch Alfons I, insbesondere des Sturmes auf das Nolanertor. Gegenüber das erschreckt zusehende Volk mit dem Vesuv. Daß hier nicht Jakob del Pò in Betracht kommt, zeigt schon ein flüchtiger Vergleich mit dessen Werken in der Teresienkirche-der-Studien. Hier ist nichts von dem schier stürmischen Schwunge Jakobs; vielmehr erscheint das Ganze höchst ehrbar und nüchtern. Die Pferde sind von einer Hölzernheit, die bei einem Schüler des Solimena ebenso in Erstaunen setzt wie umgekehrt die verhältnismäßig gute Landschaft. Daß hier kein Meister in Frage kommt, der sich auch nur annähernd mit der farbigen Anmut und sicheren Zeichnung messen kann, von dem Reichtum einer unerschöpflichen Erfindungskraft ganz abgesehen, wie sie Tiepolo eignet, ist ohne Frage. Vielmehr steht die hausbackene Nüchternheit und Schwere der Ausführung mit der leichten Anmut der dekorativen Formen des schönen Saales in starkem Widerspruche. Immerhin sind wir auch für diese Leistung auf Neapler Boden dankbar, sei es auch nur deshalb, weil hier künstlerisches Wollen wenigstens mit Fleiß gepaart erscheint.

Nicht anders stellt er sich in anderen Arbeiten dar: in dem Tode der hl. Klara in der Klarakirche und dem Mittelbilde der Decke der Josefskirche, die er noch spät im Jahre 1796, als bereits längst andere Zeiten und Anschauungen über die Malerei sich Bahn gebrochen hatten, im Wettbewerb mit Diano anfertigte. Von Bardellino ist der hl. Josef mit der Dreieinigkeit, ein schwung- und farbloses Werk, dem Diano die Ruhe auf der Flucht nach Egipten und die Geburt der Jungfrau an die Seite setzte, teatralische Stücke von ebenso großer Aufdringlichkeit wie geringem Kunstwerte. Diano wurde 1730 in Pozzuoli geboren und ließ sich wie der oben erwähnte Schüler Stanziones gern den Pozzolaner nennen. Er lernte bei De Mura, einem gefährlichen Meister für einen begabten, aber leichtfertigen Schüler. Er ist leer und schwächlich trotz des unglaublichen Aufgebots von Bewegung, Akten, stürmischen Gestalten, Tempeltrümmern und was dergleichen einer abgenutzten Fantasie entspringenden Notmittel mehr sind, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Er stirbt 1800[1]). Seine Schule bei de Mura atmen noch die

1) Dalbono hat in dem Bestreben, in dieser trostlosen Zeit noch einen glänzenden Vertreter der heimischen Malerei aufzustellen, eine absonderliche Vorliebe für Diano und sieht Wunderdinge in seinen Werken, die er mit besonderer Ausführlichkeit behandelt: wir verweisen den Leser auf seine Storia della Pittura. Neapel 1859. S. 89—104. Nach ihm sei hier auch die Schar minderwertiger Solimenisten zusammengestellt, die für ein eingehenderes Studium in Betracht kommen mögen. Eugen Vegliante (1740), Michel Robertelli (1747), Johann Narici (1757), Alessio d'Elia (1758), Anton Fumo, Romuald Formosa (1755), Salvator Calia, A. Serio (1759), Johann-Baptist Vela, Evangelista Schiano

schwächlichen Korbilder in S. Peter-dem-Blutzeugen, rein dekorative Arbeiten ohne inneren oder auch nur äußeren malerischen Wert. Das rechte Bild hat natürlich den Treppenbau von der Mitte aus, um hier der baulichen Ausbuchtung des Rahmens zu entsprechen, der über dem Grabdenkmal Isabellas von Aragon ausgeschnitten ist. Die Hauptstätte seiner Wirkungszeit ist die Augustinerkirche-der-Börse, wo sich bereits eine ziemlich frühe, allerdings besonders schwache Arbeit von ihm findet, der Gekreuzigte (2. Kap. l.). In laufender Schrift Giacinto Diano P. 1768 gezeichnet sind die beiden mächtigen Korbilder, links die Taufe des hl. Augustin mit einer hl. Monika, die sich wie in einem Freudentanze zu bewegen scheint, ein Stufenunfug schlimmster Sorte, der nur als dekoratives Ganzes, am besten vielleicht in der Gestalt eines Gewebes zu genießen sein würde. Versöhnlich wirken nur ein Paar kräftigere rote und blaue Farbentöne. Nicht besser ist sein Gegenüber, Augustins Traum vor der Bekehrung. Der Hauptzweck sind auch hier Tempelruinen, Stufenbau, Allegorien. Die hl. Monika den Leidenskelch in der Hand schwingend, erscheint dabei mit kokett vorgestrecktem bloßen Unterschenkel, als wäre sie nicht die Mutter des Heiligen, die in der Geschichte dieses Gewaltigen neben ihm ihren rührenden Platz behauptet, sondern einer jener lüsternen erwachsenen Engel, die in der Malerei der 1700 eine so beliebte Rolle spielen. Gez. GTO DIANO P. 1773 ist das Altarblatt der Sakristei, das Dalbono in den höchsten Tönen preist und eines Rembrandt für würdig erklärt! Auch diese Grablegung Kristi ist zum Stufenbau geworden, durch den das umständliche Grab in der Mitte quer hindurchgeht. Alles ist manieriert bis zur Unerträglichkeit. Den Himmel füllt wie Teaterleinwand gemaltes Gewölk mit Engeln jeden Lebensalters. Ein Übermaß von Beiwerk drängt sich auf, die Färbung ist matt und kraftlos, die Zeichnung unerträglich, der Krist ein misratener Van Dyck, das Ganze von rein dekorativer Flächenwirkung. Ebenso ist sein Gegenüber, gez. GIA · DIANO 1776: David zeigt Salomo die Schätze für den eben fertig gewordenen Tempel. Da ist willkommene Gelegenheit zu Gruppen aller Art: auch die nie fehlenden Hunde und die ebenso unvermeidlichen Vorhänge und Teppiche sind vorhanden. Die Hauptgruppe ist von unübertroffener Gespreiztheit: Der greise David in hellblauem Mantel zeigt mit zurückgestelltem schleifenden Beine auf einen Stoff, den ein weit rechts in höfischer Entfernung befindlicher Kniender halten darf. Der junge Salomo kommt mit einer mächtigen von Pagen getragenen Schleppe die Treppe herauf und versichert mit auf die Brust gelegter Hand den König seines begeisterten Beifalls. Hohles Teater der 1700, in das bald der Feuerbrand der Revoluzion verherend hineinfahren wird. Auch das Deckenbild der Sakristei ist von Diano, aber durch neue

---

(Augustinerkirche-der-Börse 2. Kap. r., Altarblatt gez.), Niklas Mensele (1760), Dominik Mondo (geb. 1730, Mitleiter der Akademie neben Tischbein), Horaz Solimena (1775); die Bildnismaler Franz Alliani (1710—90, Hofmaler Karl III), Albert Arnoni (geb. um 1670, gest. 1721), Karl Amalfi von Vico Equense, Natale, Ignaz Raam (in Rom, aber Neapolitaner und gest. in Neapel 1796), Mattäus Siscara (gest. 1765), die Malerinnen Angela Siscara und Angela Mansini.

Übermalung nicht genießbarer geworden. Von Dalbonos überschwenglichem Urteil ist das Meiste unhaltbar: was er als Fortschritt im Wirken Dianos gegen das Ende des Jahrhunderts zu bezeichnet, ist nichts als ein greisenhafter Versuch, sich der Mode des Klassizismus anzubequemen. Was daraus für einen Solimenisten von so geringem Können, wie es Diano ist, werden muß, ist leicht vorstellbar.

LVI

Der wohl an feurigen Begabungen, nicht aber an Schöpfergeistern reiche Boden Neapels, die mit eisernem Fleiße, unbeugsamem Willen und zäher Ausdauer ein künstlerisch bahnbrechendes Lebenswerk vollführen, mußte in völliger Unfruchtbarkeit veröden, sobald ihm von außen keine Nahrung mehr zuströmte. Und so reich waren weder Rom noch Florenz mehr, weder Mailand noch Venedig, noch Bolonja, von den kleineren, längst verdorrten Kunststätten des italienischen Nordens gar nicht zu reden, als daß sie wie in früheren Zeiten Neapel von ihrem Reichtum hätten abgeben können. Scheint es doch ein ganz allgemeines Gesetz der menschlichen Kulturentwicklung zu sein, daß sich unsere Kräfte und Fähigkeiten jeweils in einer Richtung, auf einem Gebiete zur besonderen Höhe entwickeln, und daß, wenn diese erreicht und eine Weile behauptet worden ist, ein Verfall einzutreten pflegt, den nichts mehr aufzuhalten imstande ist. Jahrhundertelang muß dann ein weites Gebiet geistiger oder künstlerischer Tätigkeit brach liegen, um zu einer neuen Blüte, wenn es überhaupt jemals wieder dazu kommt, neue Kraft zu sammeln. Das allgemeine Heilmittel, den Niedergang der malerischen Kunst aufzuhalten, erblickte man (und tut es teilweise noch) in der Gründung von Akademien, und es ist kein Wunder, daß auch Neapel darauf verfiel, seitdem es mit den Burbonen ein neues Königtum erhalten hatte. Freilich mußten auch dafür Leiter und Lehrer aus der Fremde geholt werden.

Ist man nun, wie der Verfasser dieses Buches, von der Zwecklosigkeit eines Verfahrens überzeugt, das, wie die Kunstakademien es zu tun versuchen, in künstlicher Weise das natürliche Absterben eines erschöpften Geländes befruchten möchte, so wird man es nicht als seine Aufgabe betrachten, diesen Bestrebungen nachzugehen und also eine Geschichte der am 24. Juli 1755 von Karl III ins Leben gerufenen Zeichenakademie zu geben. Auch ist diese Arbeit, die mehr eine kunstbürokratische als eine kunstentwicklerische sein muß, und die sich mit einer gewissen Ironie weit mehr als alles, was wir auf den vorhergehenden Seiten oft mit vieler Mühe zusammentragen mußten, auf ein umfassendes Aktenmaterial stützen kann[1]), im Umriß bereits von Angelo Borzelli geleistet, der in der (leider eingegangenen) Zeitschrift Napoli

1) Es sind 26 Bände im Staatsarchiv zu Neapel vorhanden, die über die K. Museen, die Bildersammlungen, die Werkstatt für Arbeiten in Hartsteinen, die Zeichenakademie und die Gewebefabrik dem Forscher alles wünschenswerte Material zur Verfügung stellen.

Nobilissima[1]) eine gute Übersicht über die Lehrer und Leistungen der Neapler Akademie gibt, auf die wir den wißbegierigen Leser verweisen.

Daß unter den Leitern unser Landsmann Tischbein, dem neuerdings eine gute Einzelschrift gewidmet worden ist, weitaus die bedeutendste Rolle spielt, ist zwar für unser nazionales Empfinden erfreulich, wie wir denn auch mit Dankbarkeit der Tätigkeit Hackerts, Angelika Kauffmanns, Kniepps, Anders usw. gedenken: allein diese Talente nordischer Art bestimmen ebensowenig die Malerei Neapels wie sie ihr zu einer neuen Blüte verhelfen können. Sie kommen nicht als Suchende, die ihre künstlerischen Ideale mit stärkerem bodenständigen Empfinden durchsetzen wollen, um daraus etwas Neues, in seiner Art weiter Wirkendes zu schaffen, sondern sie sind lehrende Geber mit künstlerisch abgeschlossenen Idealen, ausgebildetem Können und fremder Lebensanschauung. Was Wunder, daß die nicht eben übermäßig fruchtkräftigen Keime, die sie in den seit Jahrhunderten durch künstlerischen Raubbau ausgesogenen Boden Neapels senken, zu keiner Entfaltung kommen? Ihre Kunst, selbst nur eng umgrenzt und ohne ursprüngliche Kraft, empfängt nichts mehr von der Erde, in die man sie pflanzt, und kann sich nicht mehr mit tiefgreifenden Wurzeln in einem lockeren Boden festsaugen, so daß daraus eine neue Wunderblume ersprießen könnte, die etwa von deutscher wie italienischer Art das Beste böte. Es ist eine fremde, höfisch gepflegte Kunst auf artfremdem Boden, dabei internazional gefärbt, wie es mit der Mode, ja, wie es mit allen Kulturströmungen innerhalb eines bestimmten Gebietes der Fall ist. Als eine klassizistisch fremde Pflanze bildet daher die akademische Malerei und was auf sie in wirrem Durcheinander der Kunst der Achtzehnhundert in Neapel noch folgt, keinen Gegenstand mehr für unsere Untersuchung. Denn, wenn auch in den früheren Epochen Neapel stets von der Fülle des ihm aus der Fremde Zufließenden mitlebte, so wurde doch dies Fremde bis zu einem gewissen Grade auf Neapler Boden heimisch und entwickelte sich in seiner Weise fort, ohne freilich jemals aus eigener Kraft eine ragende Höhe zu erreichen.

SCHLUSS

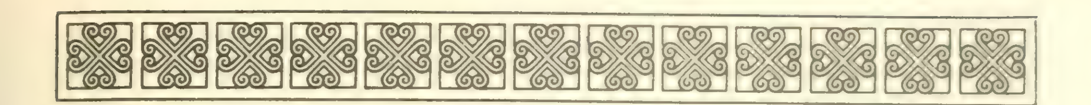
Wie die Geschichte der Malerei Neapels mit den fremden Meistern von Rom und Florenz — Kavallini und Jotto — einsetzte, so endet sie mit dem für unsere Zeit großartigen Werke eines Fremden: den Fresken des deutschen Malers Hans von Marées in der Bücherei des zoologischen Institutes im Nazionalgarten vom Jahre 1873. Ist es nicht bezeichnend, daß sie in Neapler Kunstkreisen so gut wie unbekannt, jedenfalls aber bis heute ohne den allergeringsten Einfluß geblieben sind? Und doch ist es unnötig, über ihren künstlerischen Wert noch ein Wort zu sagen: dem stillen Kenner längst vertraut und dem Kunstfreunde bekannt als der großartige

1) IX, 71—77, 110—111, 125—126, 141—143. X, 1—5, 22—26, 53—56, 105—107, 124—126, 138—141.

Versuch einer neuzeitigen Monumentalmalerei, werden sie heute durch etwas übertriebene Redewendungen der Kunstschreiberei des Tages leicht über ihre Bedeutung hinaus gehoben. Marées Fresken stellen das nie ruhende und, fügen wir hinzu, weder in der Schönheit der Farbe noch in der Geschlossenheit der Form jemals erreichte Streben des Nordländers nach der schönen Menschlichkeit des Südens dar, wie es formvollendet und scharf umrissen, umgeben von der glänzenden Pracht einer unvergleichlichen Natur, sich seinem trunkenen Auge darstellt; die ewig ungestillte Sehnsucht nach den Göttern Griechenlands, die uns im Blute liegt, seitdem wir den ersten Vers Homers an unser Ohr klingen hörten, und die in Neapel, von allen italienischen Landen die Stätte, an der das Griechentum am lebendigsten geblieben ist, doppelt stark an uns herantritt.

Vom Süden her war Neapel in seiner Jugend kulturell und künstlerisch befruchtet worden: vom Süden her hätte es weiter befruchtet werden müssen, wenn es sich zu einer selbständigen Kultur und Kunst hätte durchringen sollen. Aber der Faden riß ab. Großgriechenland, das eigentliche Hinterland Neapels, versank wie seine östliche Mutter, die es groß gezogen hatte, versank vor dem starken Schwerte Roms! Nur Friedrich II von Hohenstaufen hatte dies erkannt; er wird der Eigenart Neapels gerecht. Aber seine Ideale zerschellen an dem Machtbedürfnis der Kirche. Auf sie gestützt, zieht nun immer wechselnd das Verhängnis Neapels, die Fremdherrschaft ein, die das Land in steter Unruhe haltend vom 13. Jahrhundert ab alle Epochen des regsten Kunstschaffens Italiens überdauert, die Zeit der Anjoinen wie der Aragonen, die der spanischen wie der österreichischen Habsburger und Burbonen. Sie alle kommen mit den kulturellen Anschauungen eines artfremden Westens nach Neapel. Zwar öffnet sich sein Golf weithin gegen Abend, als ob es sie mit besonderer Bereitwilligkeit empfangen werde. Aber diese Kultur ist Neapel nicht nur innerlich fremd, sie ist auch nicht überlegen genug, um sich, alles beherrschend, geltend zu machen. Sie durchsetzt wohl den Boden Neapels, aber sie hat nicht die Kraft, ihn zur reichen Früchtebildung zu bringen. So wurde Neapel durch ein widriges Geschick auf Rom, auf die Fremde, auf den Norden angewiesen, und daraus mag sich die problematische Natur seiner künstlerischen Entwicklung erklären.

Und wie die Fresken Marées ein Zeugnis der persönlichen Tragik des künstlerischen Schaffens dieses Deutschen sind, so stehen sie zugleich als deren tragisches Simbol am Abschluß unseres Ganges durch die Malerei Neapels da, die uns erscheint wie ein blühender Garten voll fremder Erzeugnisse. Sie deuten auf den Weg, den die Neapler Kunst hätte gehen können und müssen, wenn es sein gutes Geschick gewollt hätte, die politisch, kulturell und künstlerisch starken Bande, die es mit Griechenland verband, lebensfähig zu erhalten. —



ANHANG I

NOTIZEN ZUR GEWEBEMALEREI NEAPELS

Nur spärlich sind die Nachrichten über die neapolitanische Gewebemalerei des Mittelalters, nachweisbare Reste davon gar nicht mehr vorhanden. Bei den urkundlichen Notizen darüber ist schwer zu unterscheiden, ob es sich, wie meist, um Stickerei, die mit der Hand ausgeführt wurde, oder um eigentliche Gewebemalerei handelt.

Als älteste Beispiele würden die vierzehn Gewebe zu betrachten sein, die in der Dominikanerkirche aufbewahrt und an großen Festtagen ausgestellt werden. Sechs davon stellen die Leidensgeschichte Kristi, die übrigen acht Vorgänge aus der Heiligen Schrift dar. Man behauptet, sie stammten aus der Zeit Karls II von Anjou (Perotta), wohl mit Unrecht, wie sie denn auch schwerlich neapolitanischer Herkunft, sondern vermutlich französisch sind[1]). Eine weitere Reihe von fünfzehn Geweben, die sich ebenfalls im Besitze von S. Dominik befinden und das Leben des hl. Tomas von Aquino darstellen, wurde den Mönchen von der Fürstin von Feroleto, Vizenza von Aquino (1734—90), geschenkt: woher sie stammen, ist bisher nicht festgestellt. Es würde eine sehr dankbare Aufgabe sein, über beide Gruppen von Geweben zuverlässige Angaben zu bringen.

Tatsächlich ließen die Anjoinen fremde, namentlich Florentiner Webkünstler kommen, um die Kunst in Neapel zu lehren. So beruft Karl II zu diesem Zwecke 1307 die beiden »arazzieri« Peter und Franz de Coraciis aus Florenz nach Neapel.

In den 1400 scheint die Weberei auch unter den Aragonen in Blüte gestanden zu haben, wobei die flandrischen Gewebe als Vorbild dienten. König Alfons kannte die Kunst aus seiner spanischen Heimat. Schon 1419 wird eine Zahlung von 50 Gulden an den flandrischen Kaufmann Martin Bossa erwähnt für ein Paar große Gewebe von Arras und andere mit verschiedenen Figuren«. Vom 18. April 1430 datiert eine Urkunde Alfons, nach der er an Wilhelm von Uexell, »maestre de draps de Ras« 1000 Goldgulden zahlt. 1432 ist dann schon ein einheimisch-

1) Sie waren uns nicht zugänglich. Weiteres darüber s. Nap. Nob. XV, 62.

spanischer Weber tätig: Bartel Oriol, der nach den von ihm gelieferten Zeichnungen drei Gewebe, eine Auferstehung, einen hl. Anton und ein anderes anfertigt. Auch diese Kunst verpflanzte Alfons nach Neapel. Dort schmückten 1452 den Großen Saal der Neuen Burg, den Alfons höchst prunkhaft zur Feier des Empfanges des Kaisers Friedrich III und Eleonorens hatte richten lassen, »hochfeine Wandgewebe, ungeheure Stücke, die aus Wolle, Seide und Gold gearbeitet waren, worauf sich Figuren und reiche Geschichten befanden (tutte ricche istoriate). Und die Geschichte nannte sich eine pastorella, die man in Flandern hatte anfertigen lassen und zwar genau nach den Maßen der genannten Burg. Und es war ein großer Schatz.« Dargestellt war der Besuch der Königin von Saba bei Salomo[1]). Als 1473 Ferdinand I seine Tochter Isabella an den Herzog von Ferrara vermält, schenkt er ihm eine ganze Sammlung wertvoller Gewebe: darunter wird auch der Besuch der Königin von Saba bei Salomo erwähnt. Es scheint daher, daß die Gewebe der Neuen Burg schon frühzeitig in den Besitz des Hauses Este gelangten, dessen Schicksale sie dann teilen. Jedenfalls dürfte aber Ferdinand die Wände des Prunksals seiner Burg nicht ungeschmückt gelassen und vermutlich neue, modische bestellt haben, wie es sein Nachfolger Alfons II tat. Denn, daß es auch in Neapel selbst Gewebekünstler gab, ergibt sich aus den Zeugnissen der Rechnungsbücher. Am 9. Juni 1456 kauft Alfons von dem neapolitanischen Kunstweber (arazziere) Gaspare Endenino oder Endemiro[2]) ein Meßgewand (pianeta) mit vier Paaren von Rändern darauf, verschiedenen Heiligen in Gold und Seide und mannigfacher Farbe, das er dem Prior des Klosters von S. Peter-dem-Blutzeugen schenkt. Schon am 20. Juni 1453 hatte er demselben Meister, den er seinen Hofgewebekünstler nennt, 60 Dukaten zahlen lassen, als Entgelt für einen Rauchmantel zum Gebrauch in seiner Hofkapelle, der in Gold und Seide mit Stickereien verziert war, die oben die Gestalt des Heilandes, unten die der hh. Peter und Paul, sowie der hh. Jänner und Johannes und zweier Profeten und auf den schmalen Rändern den hl. Aniello und die hl. Maria Magdalena zeigten. Hier handelt es sich offenbar um Stickereien, so daß Endemiro vielleicht nicht eigentlich »arazziere«, sondern »broccatore« des Königs war. »Um, wie es heißt, ins Feld zu ziehen«, bestellt dieser und zahlt ihm am 13. August 1453 382 Dukaten für Gewebe aus Seide, Silber und Gold, »für vier Banner mit den Wappen von Aragon, der Kirche, des Königreichs Sizilien und der Neuen Burg, zwei Standarten mit dem hh. Georg und Michael und einige Trompetentücher für die Bläser des Königs.« Eine Handstickerei war wohl auch der von Minieri-Riccio erwähnte prächtige Prozessionsmantel aus Gold und verschiedenfarbener Seide mit Apostel- und Heiligenfiguren, den der König am 31. August 1455 um 127 Dukaten von seinem »brodador« Giovanni Yvanyes ersteht und dem Pater De Mondrago für seine Garderobe überweist.

In den 1500 und 1600 erfahren wir nichts von neapolitanischer Gewebe-

1) Arch. stor. nap. XI, 121. 1908. 481.

2) Der Name scheint auf ausländischen Ursprung zu deuten.

malerei[1]). Erst als Neapel mit Karl III von Burbon wieder einen Hof erhält, wacht auch die Überlieferung wieder auf, die in der Pflege aller Künste eine der Hauptaufgaben des Landesfürsten erblickt. Dazu gehört in den 1700 die Gründung von Porzellanfabriken nach deutschem und die Pflege der Gewebemalerei nach französischem Vorbilde.

In Florenz war der Großherzog gestorben: die Gewebefabrik dort wird aufgelöst, Lehrer und Weber werden entlassen. Unterm 6. November 1737 zieht Karl die beiden künstlerischen Leiter der Florentiner Fabrik, Dominik del Rosso und Johann-Franz Pieri nach Neapel, und am 27. desselben Monats wird unter der Oberleitung des Johann Brankaccio die Einrichtung der Fabrik und die Anstellung der beiden Lehrer vollzogen. 1738 erhält sie ihre endgültige Stätte bei S. Karl-alle-Mortelle, und weitere Kräfte werden aus Florenz verschrieben. Neben Rosso (der am 29. Juni 1767 wegen Altersschwäche durch Orlando Filippini als Lehrer für Entwürfe ersetzt wird und bald darauf stirbt) wirken als Lehrer der Florentiner Bernhardin Cavaliere, der bis zu seinem Tode am 13. September 1777 in der Fabrik bleibt, Anton Valente, der am 30. Januar 1775 als Lehrer stirbt, Niklas Manzini, Josef de Filippis aus Ankona, Mark Gosler, Anton-Ludwig Mingoni gen. Minchioni, Sebastian Pieroni, Karl Mugnari oder Mugnai und der schon genannte Orlando Filippini. Die ersten zehn Schüler werden aufgenommen. Bereits im Juni 1739 hören wir von der Vollendung eines gewebten Bildnisses des Königs, das Josef de Filippis entworfen hat, und von dem Beginn eines der Königin Maria-Amalia-Walpurga. Im nächsten Jahre wird eine ausführliche Anstaltsordnung entworfen: Del Rosso behält die Aufsicht über die Arbeiter und den Unterricht der Schüler. Der Maler Dominik Tonelli soll die Ränder der Gewebe anfertigen, die noch zu den vier Elementen herzustellen sind, Arbeiten, die sich Jahre lang hinziehen sollten[2]). Tonelli selbst wird, da er nur alle zwei, drei Jahre einmal arbeitet, nur auf Akkord angestellt. Wie gewöhnlich scheint es an Reibereien zwischen den Fremden und Einheimischen nicht gefehlt zu haben. So beklagen sich die Florentiner Gewebekünstler, die neapolitanischen Färber verständen nicht, die richtigen Farben einzufärben, und ähnliches. Von Arbeiten aus dieser

---

1) Dalbono (Massimo 14) schreibt zwar: »Massimo war ein bescheidener Mann; auch tadelte er nie: und wenn er sagt — wie Celano anführt — daß die Gewebe (arazzi) von S. Martin so schön seien, daß er sie in Öl nicht kopieren könne, so beweist er durch dies Lob die Größe seiner Gesinnung und seine Bescheidenheit.« Aber es handelt sich auch hier um Stickereien, und Celano drückt sich anders aus: »Es sind dort [in S. Martin] äußerst reiche Altarvorhänge, darunter ein ganz mit Perlen bestickter; ein anderer ganz aus Goldfäden; ein dritter, ein wahres Wunder wegen seiner sechs kleinen gestickten Vierecke, in denen mit der Nadel einige Handlungen des hl. Bruno mit so lebhafter Zeichnung dargestellt sind, daß der Ritter Massimo erklärte, er würde sich nicht getrauen, sie mit dem Pinsel nachzumachen.«

2) So ist 1743 Rosso noch mit der Luft beschäftigt, Gosler mit der Erde, Valente mit dem Wasser; erst 1761 werden sie und im Mai 1763 das 1743 von Po entworfene Feuer abgeliefert, s. unten.

Zeit erfahren wir dagegen wenig. Karl Mugnai fertigt 1742 in seiner freien Zeit ein Gewebe an, die »Giganten, die er mit einer Maske, einem reizenden Wasserfall, einem Fruchtkorbe, einem wunderschönen Horizont und einer Blumengruppe schmückte«, ferner auch eine Gottesmutter mit Kind, die beide der König ankauft. 1743 wird der Florentiner Färber Andreas Camici durch den Neapolitaner Gennaro Celentano ersetzt, angeblich, weil er absichtlich schlechte Farben liefere, da er nicht fest angestellt sei.

Daß man für die Entwürfe auch einheimische Künstler heranzog, ergibt sich aus dem Auftrage, den Anton del Pò am 13. März 1743 erhielt, nämlich von den vier Elementen das Feuer zu entwerfen. Diese Gewebe waren für das Schloß von Kaserta bestimmt und sollten durch Übertür- und Überfenstergewebe ergänzt werden, die Landschaften, Waldwerk und allerhand Tiere darstellten. Hierzu soll der Hofmaler Klemens Ruta die Entwürfe liefern. Im gleichen Jahre vollendet Karl Mugnai als Gegenstück zu seiner Gottesmutter eine hl. Anna, die Gottvater der Jungfrau darbietet. Del Po entwirft einen Vorhang und eine Übertür, die Ruta auf 120 Dukaten wertet, und Filippini erhält für Blumen, Obst, Masken und Luft, die er in seinen Mußestunden für einen Vorhang angefertigt hat, ein besonderes Honorar.

Die Urkunden vom Jahre 1744 bis 1752 fehlen, und erst 1753 erfahren wir die Namen der nun angestellten Lehrer. Es sind außer den früheren Dominik Cipriani, Franz Piro, Franz d'Agostino, Vinzenz Pieroni (der schon im Dezember 1750 stirbt) und Anton Rispoli, zu denen 1754 noch Niklas Petroni († 7. Januar 1765), der Mailänder Gewebekünstler von Ruf Michelangelo Cavanna, 1755 der junge Johann Cesner oder Cosler[1]), Peter Valente und Andreas Filippini hinzutreten. Del Rosso wird 1756 als Leiter der Gewebefabrik und der Kgl. Akademie der Baukunst bestätigt, das Ganze aber dem allmächtigen Akademiedirektor Josef Bonito unterstellt[2]), der sich allen Anfechtungen zum Trotz die Gunst des Hofes viele Jahre zu erhalten weiß. Seit 1757 ist auch ein Karl di Filippo in der Fabrik als Gewebekünstler beschäftigt[3]).

Trotz dieser Anzeichen einer lebhaften Tätigkeit scheint indes das Unternehmen unter Del Rossos Leitung nicht recht vorwärts gegangen zu sein. Jedenfalls kommt es erst in Schwung, als der König den Gewebekünstler Peter Duranti aus Rom beruft und ihn unterm 13. April 1757 mit der Leitung der Fabrik und ihrer gründlichen Neuordnung beauftragt. Hierbei wird Del Rosso als Leiter der tiefschäftigen Gewebe angestellt, d. h. beiseite geschoben, während Duranti die Aufsicht über die

1) So Minieri-Riccio. Es liegt wohl Verlesung aus Gosler vor.

2) Über das Lebenswerk dieses lange tätigen Mannes siehe am besten Cosenza in der Nap. Nob. XI, 81–87, 103—109, 122—127, 154—158, 180—188. Bequem zugängliche Beispiele seiner mit großem akademischen Apparate arbeitenden rein äußerlichen Kunst findet man in den Repräsentazionsstücken des Schlosses (Saal VIII), die den Empfang einer türkischen Gesandtschaft darstellen.

3) Im Juli 1777 bittet er erblindet um ein Ruhegehalt.

hochschäftigen, die allein in Betracht kommen, übernimmt. Zugleich erhält der Römer vollkommen freie Hand in der Wahl seiner Künstler. Die angestellten jüngeren Kräfte, denen die Neuordnung nicht paßte, werden in die Werkstätten für Hartsteinarbeiten übernommen: Franz Cipriani, Benjamin und Gennaro Zamparelli, Franz Pirro, Franz d'Agostino, Andreas Filippini und Peter Valente. Dafür läßt Duranti sofort aus Rom und Turin tüchtige Gewebekünstler kommen, darunter den Turiner hochschäftigen Weber von Ruf Karl Lubis, der indes schon im Juli 1758 in Neapel stirbt.

Die Hauptaufgabe, die Duranti gestellt wurde, war die Nachahmung der Donkischottgewebe von Gobelin, von denen man sich zwölf aus Frankreich hatte kommen lassen[1]). Alle übrigen wurden nach Stichen und Abbildungen entworfen. Die Anfertigung, die 1758 beginnt, zieht sich volle zwanzig Jahre hin und nimmt die Hauptkräfte in Anspruch, wie sie auch ungeheure Summen verschlingt. Im Januar 1759 beendigt Duranti das erste: Donkischott zum Ritter geschlagen; es ist 3,72 m hoch und 4,20 m breit. Der Durchschnittspreis für dies, wie für die folgenden der gleichen Größe ist etwa 1350 Dukaten. Als Entwerfer der ersten Vorlagen lernen wir Wilhelm Langlois und Michelangelo Fasano kennen. Schon am 14. März 1759 ist das zweite Gewebe: Donkischott trennt sich von Sancho und ernennt ihn zum Regenten, fertig. Der Färber Celentano wird durch Mariano Savarese ersetzt. Im Juni finden wir die vier römischen Weber, die Duranti hatte kommen lassen, mit Wandgeweben für das Schloß von Kaserta beschäftigt nach den Entwürfen Bonitos, vermutlich auch aus Donkischott. Daneben vollendet Michelangelo Cavanna in ausgezeichnet feiner Arbeit eine Magdalena von Guido Reni und einen hl. Hieronimus von Guercino, die sich in der Sammlung von Kapodimonte befanden. 1760 liefert Duranti das 3. Gewebe zu Donkischott ab: Der Pfarrer und der Barbier wählen die Bibliotek des Ritters aus, sowie das 4.: Donkischott tadelt einen, der seinen Diener prügelt. Inzwischen legt Michelangelo die Entwürfe in Aquarell für die Übertüren in Kaserta vor, die sich im Stile der großen Gewebe halten. Unterm 12. Oktober 1760 befiehlt der König, Bonito solle für Duranti weitere 6 Entwürfe aus der Donkischottgeschichte anfertigen. Diese 6 sollen neben den 12 von Gobelin die vier Zimmer schmücken, die an den Schlafraum des Königs in Kaserta anstoßen. Als weiterer Lehrer wird an der Fabrik Johann Guidi angestellt. Am 5. Februar 1761 liefert Duranti Donkischott Nr. 5: Die Bitte der Königin Micomicona an den Ritter. In diesem Jahre werden auch drei

1) Es sind: 1. Don Antonio gibt dem Ritter ein Fest in Barzelona; 2. Sanchos Einzug auf Barattaria; 3. Donkischott und Sancho reiten auf einem Holzpferde zu Dulzinea; 4. Donkischott und Sancho verwechseln eine Bäurin mit Dulzinea; 5. Sanchos Maultier wird ihm entführt; 6. Sancho wird sein Essen genommen; 7. Sanchos Schwur; 8. Begegnung des Pfarrers, des Barbiers und Cardelios mit Dorotea im Gebirge; 9. Donkischott befiehlt dem Ritter zu Dulzinea zu gehen; 10. Donkischott befragt den verzauberten Kopf um Rat; 11. Donkischott wird von den Kammerfrauen der Herzogin bedient; 12. Sanchos Feigheit.

der Elemente fertig und nur das Feuer steht noch aus. Am 10. April 1761 erhält Bonito den Auftrag zu Nr. 6 der Donkischottreihe: Der Ritter fertigt sich eine neue Lanze an, das am 30. Juni von Duranti abgeliefert wird. Zugleich vollendet er Nr. 9: Des Ritters Brief an Dulzinea, und beide werden für die vier Zimmer von Kaserta bestimmt. Nebenher gehen andere Arbeiten, so die Gewebe für Möbel, Vorhänge, Bildnisse des Königs und ähnliches. Da die Arbeit der großen Donkischottgewebe sich dem Ende nähert (es waren, wie es scheint, zehn Stück), so sollen noch acht Übertüren von je 1 : 2 m mit Abenteuern des Ritters angefertigt werden, die Josef Bracci entwirft. Am 18. Dezember dieses Jahres liefert Duranti Nr. 7: Donkischott in der Herberge; Nr. 8: Donkischott baut Luftschlösser; Nr. 10: Donkischott wird von Hirten verfolgt und Nr. 11: Des Ritters Ausritt, ab. Am 6. Mai 1762 folgen Nr. 12: Donkischott und Sancho finden ein Felleisen und Nr. 13: Donkischott setzt sich ein Barbierbecken als Helm auf. Da mit der Vollendung dieser Arbeiten die 15 Lehrer der Anstalt beschäftigungslos werden, bestellt der König die Gewebe für sein Schlafgemach, das sogenannte Belvedere im Schlosse von Neapel, das für seine bevorstehende Vermälung hergerichtet wird. Die Entwürfe dazu liefert Ferdinand Fuga. Im Mai dieses Jahres wird auch das vierte Element für Kaserta fertig, das Feuer, das durch den Raub Proserpinas dargestellt wird[1]). Der Entwurf dazu war von dem jungen Hieronimus Starace Franchis, den Vanvitelli besonders lobend erwähnt. 1763 ist Nr. 6 des Schlafzimmers fertig. Auch werden Divan und Kissen für Kaserta bestellt, die von Vanni und Morghen entworfen werden. An der Gewebefabrik sind von den alten Meistern außer Rosso und Cavanna nur noch Mugnai, Cavaliere, Filippini und Valente vorhanden, zu denen sich aus den Hartsteinwerkstätten wieder Franz Piro gesellt. Am 19. August 1765 liefert Duranti sieben, am 30. Oktober 1766 das achte der 1761 bestellten Übertüren Braccis für Kaserta ab.

Im Jahre 1767 wird eine Prüfung der gesamten Donkischottgewebe vorgenommen. Vorhanden sind außer den zwölf aus Goblin dreizehn des Duranti. Um eine richtige Reihenfolge der Vorgänge des spanischen Romans herzustellen, schlägt der Hofintendant der Gewebeanstalt Acciaiuoli noch dreißig Stücke vor, die mit dem Anfang, Donkischott über den Ritterbüchern usw. beginnen sollen. In der Hauptsache werden die Entwürfe dazu dem Josef Bonito und einem Gehilfen übertragen. Bei der Wahl zwischen Starace, Fedele Fischetti, Coffredo und Johann-Baptist Rosso fällt die Wahl auf Fedele, den Acciaiuoli als den fähigsten bezeichnet, da er den Stadtsitz des Hafens, sowie die ganze Kirche der hl. Katerina von Siena ausgemalt, auch vortreffliche Bilder für die hl. Geistkirche und den Fürsten von Riccia ausgeführt habe. Die auf Befehl des Königs für das Schlafzimmer des Prinzen von Asturien in Madrid verfertigten Bilder seien sehr zur Zufriedenheit von S. M. aus-

1) In der Ausstellung von 1877 waren elf große Gewebe, darunter mehrere der hier genannten, ausgestellt. Ein »Raub der Proserpina« war gezeichnet P · DVRANTI R · F · NEAPOLI 1763 und würde unser »Feuer« sein, wenn die Jahreszahl stimmte.

gefallen, was wohl den Ausschlag gab. Am 17. September 1767 erhält Duranti 250 Dukaten für eine Flora, und Bonito 300 Dukaten für Nr. 3 der zweiten Donkischottreihe, nachdem er Nrn. 1 und 2 bereits abgeliefert hat. Ob nun Fedele ausließ oder aus welchem Grunde sonst: am 3. März 1768 überträgt Acciaiuoli dem Maler Benedikt della Torre die Geschichten des 4. Kapitels von Cervantes Roman: Donkischotts Kampf mit den Kaufleuten. Der Entwurf wird bereits am 16. April abgeliefert. Als neuer Gewebekünstler erscheint nun der Neapolitaner Hieronimus Caporri. Für die ferneren Entwürfe werden die Maler Anton de Dominici aus Palermo[1]), Kajetan Magri für die Ornamente, der alte Orlando Filippini für Blumen und Früchte verwendet. Am 15. Juli 1768 liefert Duranti Nr. 15 ab: Donkischott zerschmettert einen Papphelm, sowie die Übertüren 9 und 10. Auch werden Zahlungen für Blumen und Früchte an Filippini und eine Übertür an Langlois erwähnt. Zugleich finden wir eine neue künstlerische Kraft in dem Sizilianer Anton Guastaferro, der den Entwurf zu dem Gewebe: Donkischott bittet um die Erlaubnis zum Besuch der Herzogin, anfertigt. Im folgenden Jahre liefert Duranti am 15. Januar die Gewebe 14 und 16 nach den Entwürfen della Torres und die Übertüren 12 und 13. Die von Bonito daran gerügten Zeichen- und Farbenfehler werden verbessert. Inzwischen sind auch zwei weitere Donkischott-Entwürfe von Anton de Dominici und Johann-Baptist Rossi von Fuga, Bonito und Franz de Mura bewertet worden. Neben diesen laufen die anders gearteten Arbeiten Cavannas her, der die beliebtesten Schätze der Kapodimontesammlung in Gewebe überträgt. Am 9. Mai 1769 liefert er einen Ecce Homo Guido Renis von höchster Vollendung ab. Die Bilder des Königs und der Königin fertigt er nach den Entwürfen des Franz Liano (Llanos) und des Bonito an. Unterm 10. Juni desselben Jahres erfahren wir von der Bewertung eines Entwurfes della Torres (Donkischott ans Fenster gebunden) durch Bonito und F. De Mura. Im nächsten Jahre vollendet Duranti ein von dem im November 1765 verstorbenen hochschäftigen Kunstweber angefangenes Stilleben und bittet um dessen Posten für seinen ältesten Sohn Alexander, was indes nach dem Berichte Acciaiuolis an den König abgelehnt wird. Am 8. März dieses Jahres erhält Anton Guastaferro 125 Dukaten für den Entwurf: Donkischott läßt sich in die Höhle hinab, und am 6. Juni wird sein Entwurf: Sanchos Verzweiflung über den Tod Dulzineas durch Bonito, Anton Jolli und Ferdinand Fuga bewertet, während Donkischotts Heimkehr von Johann-Baptist Rossi durch Bonito allein abgeschätzt wird. Inzwischen waren (vor dem Juli) Karl Mugnai und Dominik del Rosso verstorben, und Duranti wurde zum Lohn für seine langjährige Tätigkeit am 22. August vom Direktor der Kgl. Fabrik zum Adjutanten der Kgl. Gewebe befördert. Übrigens waren auch jetzt noch fast alle Lehrer und Angestellten Römer. Denn der Neapolitaner Ambros Savarese bittet 1770 den König, ihn gegen Drangsalierung zu schützen, da Duranti wie auch die anderen Gewebekünstler mehr oder minder miteinander verschwägerte

---

1) Der mit dem Fälscher nichts zu tun hat.

Römer seien, die ihm das Leben sauer machten, zumal da er verraten habe, daß Duranti zu seinen Donkischottgeweben, die doch die aus Goblin nachahmen sollten, ganz minderwertiges Material verwende und die Farbentöne zum Teil mit dem Pinsel auftrage. Cavanna bestätigt diese nicht sehr erbaulichen Aussagen, worauf -- Savarese unter dessen Oberleitung gestellt wird.

Im Laufe des Jahres 1772 liefert Duranti Nr. 21: Donkischott muß wegen der erhaltenen Prügel das Bett hüten, Nr. 23: Donkischott kehrt mit Sancho in die Heimat zurück und Nr. 24 ab. Sonst erfahren wir noch, daß Cavanna in diesem Jahre stirbt und Kaspar Gagliardi wegen seiner schönen Leistungen vom Könige von Dänemark mit einer Denkmünze geehrt wird. Das nächste Jahr bringt die Vollendung und Ablieferung der Donkischottgewebe Nrn. 25—29, und die Bewertung der Entwürfe della Torres: Donkischott beruft Sancho und den Doktor, und Donkischotts Begegnung mit dem Studenten und seiner Mutter, durch Bonito und de Mura, sowie die des Entwurfes Antons de Dominici: Empfang Donkischotts in Barzelona durch Fuga, Bonito und de Mura. Offenbar fängt aber die Einförmigkeit des Gegenstandes an, den hohen Besteller zu ermüden, und man befürchtet, Duplikate zu erhalten, zumal der König vom Fürsten von Campofiorito Gewebemalereien angekauft hatte, die ebenfalls Donkischotts Abenteuer darstellten. Eine Unterbrechung der Arbeiten der Neapler Fabrik wird indes durch Acciaiuoli dadurch abgewendet, daß er den König darauf aufmerksam macht, es seien ja nur mehr die Nrn. 29 und 30 rückständig. 1777 stirbt Acciaiuoli, dessen Wirken sehr eng mit der Blüte der Neapler Fabrik verknüpft ist, und sein Nachfolger, der Ingenieur Joachim Magliano berichtet in den beiden nächsten Jahren die Ablieferung der Nrn. 57: Donkischott disputiert mit dem Pfarrer über die Bücher; 62, 63: Donkischott weckt Sancho; 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72 und 73. Davon sind 66, 69 und 71 rein ornamental, 67 stellt dar, wie Sancho des Ritters Ohr heilt; 68: Sanchos Weigerung, in die Herberge zu gehen; 77: Donkischott findet seinen Esel wieder. Die meisten dieser vermutlich kleinen Gewebe für Übertüren usw. sind von Magliano bewertet. Von wem die Entwürfe sind, ist nur teilweise festzustellen: am 1. Dezember 1777 erbittet Johann-Baptist Rossi Honorar für drei Entwürfe. Durantis ältester Sohn bessert zwei alte Gewebe der Kgl. Sammlung Abraham und Isaak, und Abraham und Melchisedek aus Von den alten Kräften waren manche gestorben, Valente am 30. Januar 1775, Bernhardin Cavaliere am 13. September 1777, und im November dieses Jahres wird von Duranti das letzte Donkischottgewebe Nr. 80 abgeliefert. Zu gleicher Zeit verlegt man die Fabrik, wohl um Kosten zu ersparen und sie besser beaufsichtigen zu können, ins Schloß. Noch wertet Bonito am 1. Dezember 1778 ein Gewebe Durantis: eine Kleopatra in Halbfigur, für das er den gleichen Preis (225 Dukaten) wie für eine vorher gefertigte hl. Zäzilie erhält, aber es scheint, als ob wir nahe am Ende der Glanzzeit der Neapler Weberei angekommen seien[1]. Von 1779 bis 1800 fehlen zu-

1) Von andern hier nicht erwähnten Arbeiten Durantis aus dem Besitze des Königs waren 1877 ausgestellt: eine Geburt Mariens gez · P · D · F · 1777; eine Königliche Frei-

dem alle Urkunden. Minieri-Riccio, der alles erreichbare Material gesammelt hat, stellt nur mit Mühe aus einigen Bruchstücken fest, daß Johann Duranti, in dem er wohl nicht mit Unrecht einen jüngeren Sohn Peters vermutet, Leiter der Fabrik war, als diese ganz ebenso wie die Porzellanfabrik von Kapodimonte der Plünderung der Volksmassen und der Franzosen zum Opfer fiel. Infolgedessen geraten die noch übrigen Professoren Johann Guidi, Kaspar Gagliardi, Josef Galli, Joachim Belardini, Niklas Bondi, Augustin Carbone, Franz Santelli, Hieronimus Duranti und Franz de Filippis in die bitterste Not. Zwar läßt Ferdinand IV vor seiner Abreise nach Sizilien dem jüngeren Duranti 2000 Dukaten für sie auszahlen; der aber unterschlägt sie, und erst nach des Königs Rückkehr kann die Sache geregelt werden. Dem Dominik Venuti, den der König nach Rom schickt, um von den entführten Schätzen zurückzukaufen, was nur möglich ist, gelingt es zwar, namentlich viele Bilder für Neapel zu retten. Aber die Donkischottgewebe finden sich in seinem Verzeichnis ebensowenig wie die meisten anderen, die wir kennen lernten. Man hat daher gemeint, sie seien sämtlich von den Franzosen gestohlen und verloren gegangen, und es sei ein kindliches Unterfangen, von den Nachahmungen der Gewebe von Goblin, den Übertragungen Cavannas nach Guidi, Guercino usw., den Vier Elementen des Fedele Fischetti, dem Divan und den Kissenüberzügen von Vanni und Morghen in den Schlössern von Neapel, Portizi, Kaserta und Kapodimonte noch etwas finden zu wollen. Allein, dies ist nur teilweise richtig. Was zunächst die Entwürfe der Donkischottgewebe anbetrifft, so finden sich davon noch heute eine erkleckliche Anzahl im Gange und in den Räumen, die das Schloß mit dem S. Karlsteater verbinden, und es dürfte keine große Mühe kosten, sie an der Hand der oben mitgeteilten Feststellungen Minieri-Riccios unter die verschiedenen Künstler zu verteilen. Es sind meist hohe Rechtecke, und die größten und besten befinden sich in dem letzten Raume. Aber auch von Durantis Gewebe sind noch einige vorhanden und zwar in einem der entlegeneren und nur auf besondere Erlaubnis hin zugänglichen Schlafzimmer. Sie sind, wie es der König wollte, mit französischen Inschriften versehen und in ihrer reichen Umrahmung nicht größer wie die meisten der eben genannten Entwürfe. Der gleichen Herkunft dürften auch die überaus anmutigen und feinen Gewebe sein, die sich im Büffetsaal (auch Sala degli Arazzi genannt) befinden und die Geschichte Amors und Psyches darstellen. Von den übrigen Donkischottgeweben soll sich nach den mir gewordenen Mitteilungen ein großer Teil im Quirinal zu Rom befinden[2]).

giebigkeit, gez · P · D · 1777 und ein Gewebe, das als »Amore e Purità«, gez · P · D · F · N beschrieben wird, aber wohl zu den unten erwähnten Arbeiten aus dem Büffetsaal des Schlosses gehört.

2) Das Neapler Schloß ist sehr reich an französischen Gewebemalereien. Die Hauptwand des III. Saales schmückt ein in prachtvollen Farben gehaltenes Stück, das mit COZETTE 1790 gezeichnet ist. Der Gardensaal (IX) ist ganz mit prächtigen Geweben behängt, die, allerdings ziemlich beschädigt, durch ihren herrlichen silbrigen Ton entzücken und die Metamorfosen Ovids darstellen. Von ganz vorzüglicher Erhaltung sind dagegen die Stücke des

ANHANG II

Die »Nota de' Pittori, Scultori, et Architettori, che dall' anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolmente nella città e regno di Napoli«.

Unter dieser Bezeichnung veröffentlichte Giuseppe Ceci in der Napoli Nobilissima VIII, 164—165 eine Sammlung von Notizen über neapolitanische Künstler von 1640 »bis auf den heutigen Tag«, die sich in der Nazionalbibliotek von Florenz befinden und für das von Baldinucci begonnene, von Marmi fortgesetzte Werk über die *Professori del Disegno*[1]) bestimmt waren. Diese Notizen sind von einem uns unbekannten Fremden, in dem Ceci nicht unwahrscheinlich den Gesandten des Großherzogs von Toskana am neapolitanischen Hofe vermutet, in Neapel gesammelt, aber mager und unbestimmt, und ihr Verfasser fügt selbst hinzu: er habe sie nur mit Mühe zusammengebracht. Die lebenden Künstler kümmerten sich wenig um solche Dinge und hätten sogar kaum die Namen der Künstler und deren Lehrer gekannt, die noch zu ihren Lebzeiten gewirkt hätten. Das Todesjahr, das er bei einer ganzen Reihe von Künstlern angibt, sei daher immer nur als das ungefähre Datum zu be-

XII. Saales von Gobelin, die mit dem Namenszuge des Sonnenkönigs dessen glorreiche Zeit verherrlichen. Das an der rechten Wand befindliche stellt die weise Fürsorge des Herrschers dar, der zur Zeit einer Hungersnot Frankreich mit Überfluß zu versehen weiß und Dünkirchen »befreit«. Ausgedrückt ist das durch ein großes Aufgebot von sinnbildlichen Figuren, Tieren, Pflanzen und Blumen in höchster Üppigkeit, die die Göttin der Fruchtbarkeit auf einen Triumfwagen, neben ihr die mit einer Mauerkrone geschmückte Figur der Stadt Dünkirchen umgeben. Ringsum dehnt sich ein weiter französischer Park mit gezähmten Löwen, Bären und vielem anderen Getier, das in irgendeinem schmeichelnden Verhältnis zu dem großen Ludwig steht, ebenso wie das üppige Stilleben im Vordergrunde mit Früchten, Ackergeräten, einem Dromedar usw. Gegenüber an der linken Wand wird der Reichtum des Meeres mit Neptun und einer mächtigen Göttin ebenfalls in Beziehung auf Ludwigs XIV Tätigkeit dargestellt. Zwischen den Fenstern befindet sich ein schönes gewebtes Geschichtsbild, das vorzüglich erhalten und gezeichnet ist: VINCENT 1786. Es stellt Heinrich IV dar, der von der Jagd zurückkehrt und seinen verwundeten Freund besucht. Zwei weitere französische Gewebe, die sich an diese anschließen, finden sich im Saale XVI; sie sind aber herausgeschnitten und in unschöne breite Goldrahmen gespannt: links schmiedet Hefästos Kanonen, rechts schweben eine Göttin und ein Gott des Windes umgeben von allerhand Geflügel auf Wolken. Die weitaus bedeutendsten Gewebemalereien Neapels, die überhaupt zu den hervorragenden Leistungen auf diesem Gebiete gehören, sind natürlich die jetzt im NM. aufgehängten Gewebe nach den Entwürfen des Bernard van Orley mit der Schlacht von Pavia (1525). Im Jahre 1531 von den Generalstaaten Karl V geschenkt, waren sie bis 1556 in Brüssel und kamen durch Erbschaft in die Neapler Familie der Vasto, die sie 1862 dem NM. vermachte; sie sind also nur durch Zufall hier und haben mit Neapels künstlerischem Leben nichts zu tun. (Bernart verfertigte die Entwürfe vermutlich 1527, und die Gewebe selbst entstanden erst von 1528 ab; sechs seiner Zeichnungen sind im Louvre.)

1) Baldinucci starb am 1. Jänner 1696, Marmi am 5. Dezember 1736. Band I erschien zu Florenz 1681, Bd. II 1686, Bd. III 1728, Bd. IV 1688, Bd. V 1702, Bd. VI 1728. Der Neudruck mit Zusätzen von Giuseppe Piacenza (Turin 1768—1820) beruht bezüglich Neapels ganz auf Vasari und De Dominici.

trachten. Etwas Genaueres habe er nicht feststellen können, und der Florentiner bezeichnet es als seltsam, daß man hier in Neapel so wenig Anteil an »sì nobil virtù« bezeuge.

Die Bemerkungen, die uns bei der großen Unsicherheit über die Lebensdaten neapolitanischer Künstler besonders wertvoll erscheinen, sind meist in der Form gehalten: »*starb vor zwei, drei, ungefähr 10, 20 usw. Jahren*«. Wir würden also, wenn auch oft nur ungefähre, so doch einigermaßen zuverlässige Angaben gewinnen, wenn wir das Jahr feststellen könnten, in dem die Notizen gesammelt wurden. Ceci, der daran verzweifelt, kommt zu dem Schluß, sie fielen wohl in die ersten zwanzig Jahre der zweiten Hälfte des 16., soll heißen des 17. Jahrhunderts, d. h. also etwa von 1650 bis 1670. Dieser Spielraum ist aber zu groß, um damit etwas anfangen zu können.

Was Ceci (und auch den Verfasser anfangs) irregeführt hat, sind besonders zwei Angaben. Es liegt auf der Hand, daß man am sichersten von so bestimmten Bemerkungen ausgeht, wie z. B. derjenigen zu Micko Spadaro: »*Er starb vor drei Jahren*«. Nun ist sein Todesjahr nach De D., der einzigen Quelle, die wir haben, aber scheuen sollten wie das heilige Feuer, 1679, und die Notizen müßten daher aus dem Jahre 1682 stammen. Das kann aber nicht richtig sein, denn Fansaga, der 1678 starb, wird darin noch als lebend bezeichnet! Ferner: von Josef Ribera, dessen Tod auf den 2. September 1652 fällt, heißt es nun wieder, er sei »vor ungefähr dreißig Jahren« gestorben, so daß wir merkwürdigerweise wieder auf das Jahr 1682 verwiesen werden!

De Dominici hat ohne weiteres auszuscheiden, da seine Angaben durchaus unzuverlässig sind. Eigentümlich verhält es sich aber auch mit den Angaben über Ribera. Baldinucci hat der Hs. folgende wunderliche Notiz eigenhändig hinzugefügt: »Josef Ribera, als Maler von jammervoller Fähigkeit, entlief seinem Vater und ging geradenwegs nach Rom, wo er Werke der besten Künstler stach und besonders Guido kopierte, von dem er die Freskenmalerei erlernte. Er verfertigte auch irgend ein Scheusal von Figur eigenhändig, und verhandelte sie, um seinen Unterhalt kümmerlich zu verdienen ... Da er so gut stach, wurde er mehrere Male zum Präsidenten der Akademie ernannt. Seine Stecherkunst war aber nicht besser als seine Malerei, die sich durch eine Menge von Figuren auszeichnete. Darum nannte man ihn auch den ‚Spanier von den vielen Figuren'.« Hierin Ribera zu erkennen, ist ganz unmöglich. Die Angaben sind, abgesehen von ihrer offensichtlich feindseligen Färbung, so schief, daß sie sich entweder auf einen ganz anderen Maler beziehen, oder aber, daß wir es auch hier, und das ist das Wahrscheinliche, mit einer jener neapolitanischen von örtlicher Vorliebe gefälschten Angaben zu tun haben, wie sie später De D. zur höchsten Vollendung in seinem vierbändigen Werke entwickelt. Wir halten uns daher für berechtigt, bei unserm Bemühen, das Jahr der Sammlung der Notizen Baldinuccis rechnungsmäßig zu bestimmen, auch diese Angabe, die auf 1682 führt, ganz aus dem Spiele zu lassen. Damit wird die Bahn frei, so daß nunmehr kein einziges Datum mehr darin vorhanden ist, das mit dem von uns gefundenen Jahre im Widerspruche steht.

Dies ist das Jahr 1667/68.

Ohne den etwas umständlichen Weg anzugeben, auf dem wir zu diesem Jahre gelangen, stellen wir im folgenden die Todesjahre zusammen, wie sie sich nach den Angaben der Notizen ungefähr ergeben würden. Dabei stellt es sich heraus, daß einige mit auf anderem Wege gefundenen vollkommen übereinstimmen, während andere einigen Spielraum zulassen[1]; keine Angabe steht aber damit in Widerspruch, wenn wir von dem einzigen Ribera absehen, bei dem es hätte heißen müssen: er starb vor ungefähr 15 Jahren, anstatt 30[2].

Donantonio Caffaro	Architekt	vor 4 Monaten	1667/8	Domenico Ant.C. 1667 noch am Leben
Andrea Falcone	Bildhauer	vor 1 Jahre	1667/8	
Pietro de Marino	Architekt	vor 2 Jahren	1666	
Don Domenico Tanca	Architekt	vor 2 Jahren	1666	
Bartolomeo Mori	Bildhauer	vor 2 Jahren	1666	
Micco Spadaro	Maler	vor 3 Jahren	1665	
Monsù Pitit fiammingo	Maler	vor 3 Jahren	1665	Philips le Petit
Giantibachi fiammingo	Maler	vor 4 Jahren	1664	
Andrea Vaccaro	Maler	vor 4 Jahren	1664	
Girolamo Folliero	Militärarchit.	vor 8 Jahren	1660	
Giuseppe Rapa	Architekt	vor 10 Jahren	1658	
Carlo Coppola	Maler	vor 15 Jahren	1653	
Salamone Rapa	Bildhauer	vor 20 Jahren	1648	Bruder des Gius. Rapa
Guglielmo Jovane	Bildhauer	vor 20 Jahren	1648	
Cav. Massimo	Maler	vor 20 Jahren	1648	
Francesco Fracanzano Cesare Fracanzano	Maler u. Schül. Riberas	vor 20 Jahren	1648	»an der Pest«
Artemisia Gentileschi	Malerin	vor 20 Jahren	1648	
Lella, Frau des Agostinello	Malerin	vor 20 Jahren	1648	Anella di Rosa
Orazio Gisolfi	Architekt	vor ungef. 20 J.	ungef. 1648	»Schüler des Conforto.«

1) So bei den Frakanzano, von denen es heißt, sie seien vor zwanzig Jahren an der Pest gestorben. Nach unserer Ermittlung käme als Todesjahr 1647/8 in Betracht, bekanntere Pestjahre sind aber 1645 und 1656.

2) In der ersten Spalte geben wir den Namen, wie ihn die Notizen bringen, in der zweiten weitere Angaben der Notizen über ihren Beruf usw., in der dritten die Angabe, wann sie gestorben sein sollen, in der vierten das nach unserer Annahme gefundene Todesjahr, in der letzten einige Bemerkungen.

Marco Vitale	Bildh., Schüler des Nackerino	vor ungef. 20 J.	ungef. 1648	1647 noch am Leben
Pacicco di Rosa	Maler	vor ungef. 20 J.	ungef. 1648	
Bernardo Cavallino	Maler	vor ungef. 20 J.	ungef. 1648	
Tommaso Alappio	Architekt	vor 25 Jahren	1643	
Aniello Falcone	Maler	vor 30 Jahren	1638	
Mario Cartaro	Arch. u. Kartograf, Schüler des Picchiatti	vor 30 Jahren	1638	
Orazio Campori	Architekt	vor 30 Jahren	1638	
Curtio Zagherelli	Arch., Schüler des Picchiatti	vor 30 Jahren	1638	
Pietro Alvarez	Arch., Spanier	vor 30 Jahren	1638	
Felice de Risi	Arch., Römer	vor 30 Jahren	1638	
Pater Agatio	Arch., Jesuit	vor 30 Jahren	1638	
Girolamo d'Avena	Maler	vor 30 Jahren	1638	
Bartolomeo Picchiatti	Arch. v. Ferrara	vor ungef. 30 J.	ungef. 1638	
Giov. Batistello Caracciolo	Maler	vor ungef. 30 J.	ungef. 1637/8	† 1636
Belisario Corentio	Maler	vor ungef. 30 J.	ungef. 1638	
Giusepe de Ribera	Maler, Schüler d. Gio Bernardino Siciliano	vor ungef. 30 J.	ungef. 1638	† 1652
Giacomo Recco	Maler	vor ungef. 30 J.	ungef. 1638	
Santa Fede	Maler	vor 35 Jahren	1633	
Giov. Bernardino Siciciliano	Maler	vor ungef. 35 J.	ungef. 1633	
Mauritio Manelli	Architekt	vor 40 Jahren	1628	
Benvenuto Tortelli	Architekt	vor 45 Jahren	1623	unwahrsch.[1]

Als lebend werden bezeichnet die Architekten Francesco Antonio Picchiatti, Onofrio Tanca, Dionigi Lazzaro, Cosimo Fanzago, Bianconi, Fra Bonaventura Presti († 7. September 1685, Nap. Nob. XIII, 61), sowie die Maler Cav. Benaschi, Francesco di Maria, Andrea di Leone, Luca Giordano, Fra Giacomo Farelli, Giuseppe Recco, Francesco della Neve. Daß Solimena nicht genannt wird, erklärt sich, wenn man bedenkt, daß er 1667/8 erst 10 Jahre alt war, während er 1682 bereits einen Namen hatte.

1) Die bisher für diesen Architekten und Holzschnitzer aus Brescia feststehenden Daten sind folgende: 1557 in Montekassino (Gestühl der Unterkirche), 1560—75 in Neapel (Kor von S. Severin und Sosio), 1561—79 Neapel (Monte di Dio), 1561 (S. Spirito), 1561 (Arbeiten für Private), 1573 (für den Prior von S. Augustin), 1577 Taufpate bei dem Flamen Smet, 1579 (die Rampe von S. Luzia zum Pizzofalkone), 1590 (Befestigungen für den Hof).

ANHANG III

DIE MITGLIEDER DER MALERGILDE VON S. ANNA UND LUKAS IN NEAPEL VON 1665 BIS 1728*)

Abbate, Gennaro 1702
Abbate, Vincenzo 1665
Alberes, Antonio 1686
Ammirato, Nicola 1689, † 8. Februar 1712
Angelis (de), Mauro 1666, † 20. Mai 1708
Angelucci, Aniello 1689, † 25. April 1724
Arcangelo (d'), Francesco Antonio 1665, † Mai 1681
Avellino (di), Scipione 1711
Balzano, Antonio 1710
Balzano, Carmine 1702
Barone, Bartolomeo 1689
Basile, Francesco 1706
Bentivoglio, Antonio 1687, † 5. Okt. 1710
Boccia, Geronimo 1665
Bozzaotra, Gennaro 1728
Brandi, Domenico 1709
Brandi, Gaetano 1685, † 11. Okt. 1711
Cacciapuoto, Nicola 1726
Califano, G. B. 1665
Caputo, Domenico 1665, † 11. Okt. 1677
Caro (di), Marco 1680
Casaburo, Tommaso 1705
Caserta, Vincenzo 1726
Castellano, Filippo 1723
Castellano, Giuseppe 1686, † in Rom 13. Februar 1724
Catino, Carmine 1665
Cava (de), Baldassarre 1701
Cava, Gaetano 1696
Celentano, Baldassarre 1717
Celentano, Raimo 1705
Cenatiempo, Geronimo 1705
Cesare (de), Francesco 1690
Chiaiese, Domenico 1686, † Nov. 1714
Chiaiese, Francesco 1665, † 22. April 1691
Chiaiese, Giuseppe 1682, † 6. April 1712
Chirozzi, Pietro 1687, † 21. Dez. 1687
Cocozza, Carmine 1728
Coda, Domenico 1689, † 17. Aug. 1705
Coda, Marcantonio 1665, † 3. Juni 1712
Colombo, Giacomo 1689
Coppola, Domenico 1694, † 1721
Corcia, Francesco 1709
Corte (de la), Francesco 1705
Coscia, Domenico 1682, † 16. Dez. 1728
Criscuolo, Gaetano 1723
Crovati, Antonio 1726
Cuosta (de la), Francesco 1672, † November 1723
D'Arcangelo, Francesco Antonio 1665, † Mai 1681
Data, Domenico 1704
De Angelis, Giuseppe 1706, † Mai 1713
De Angelis, Mauro 1666, † 20. Mai 1708
De Cava, Baldassarre 1701
De Cesare, Francesco 1690
De Falco, Nicola 1683, † 8. Okt. 1700
De Ferrante, Alessio 1686
De Franco, G. B. 1665, † 16. Febr. 1688
De Golla, Giambattista, 1687
De Ipatta, Carlo 1665
De la Cuosta, Francesco 1672, † 4. November 1723
De la Corte, Francesco 1705
Del Fico, Giovanni 1723
De Lieto, Francesco 1686
De Liguoro, Stefano 1697

*) Die ersten Jahreszahlen zeigen den Eintritt an seit der Neugründung der Gilde 1665

Miglionico, Andrea 1689
Milano, Giambattista 1689
Mirra, Silvestro 1689
Montesoro, Domenico 1665, † 9. September 1701
Montorio, Domenico 1667, † 19. Okt. 1719
Morelli, Giacinto 1665
Morena, Nicola 1712
Moscatello, Carlo 1686
Mottola, Francesco 1686, † 23. Aug. 1724
Mozzillo, Domenico 1702
Mucciardi, Andrea 1665, † 4. Okt. 1698
Muscone, Carlo 1706
Paciolla, Luca 1665
Palermo, Francesco 1704
Panza, Giuseppe 1687
Parese, Francesco 1702
Parisi, Antonio 1693
Pernicioni, Liberato 1692
Pilotta, Francesco Antonio 1689
Pinto, Francesco Antonio 1698, † 10. Aug. 1698
Pinto, Giovan Antonio 1682
Pinto, Nicola Leonardo 1686, † 27. Juni 1718
Popoli, Giacinto 1665
Prece, Vincenzo 1666, † 3. Oktober 1701
Raimondo, Gennaro 1689, † Juli 1693, nicht in Neapel
Ramignano, Nufrio 1693
Recco, Giuseppe 1665
Reglia, Michele 1665, † 21. Mai 1686
Restivo, Carlo 1686, † 20. Mai 1714
Restivo, Carlo Antonio 1701
Restivo, Cristoforo 1693
Restivo, Marcantonio 1665
Riccio, Carlo Francesco 1686
Rigliola, Pietro 1689
Romeo, Antonio 1723
Rosa (de), Giuseppe 1665
Ruggi, Lorenzo 1672, † 6. Mai 1681
Ruggi, Nicola 1704
Ruggieri (de), Francesco Antonio 1665
Ruopolo, G. B. 1665
Russo, Donato 1710
Russo, Giovanni 1726
Russo, Lorenzo 1694, † 28. Okt. 1710
Russo, Nicola 1689, † 15. Juli 1702
Saggese, Francesco 1726
Sallustio, Aniello 1697
Salzano, Tommaso 1697, † April 1723, nicht in Neapel
Sammarco, Carlo Antonio 1688, † 24. Oktober 1724
Sannino, Santillo 1665
Sciascia (di), Vito 1680
Severini, Filippo 1665
Sforza, Alberto 1694
Speranza, Giacinto 1685
Starace, Scipione 1691, † 26. Januar 1691
Tagliacozzi, Gennaro 1705
Tagliaferro, Domenico 1665
Tassone, Francesco Antonio 1681
Testa, Antonio 1683, † verarmt 11. September 1708
Testa, Antonio 1700
Tiro, Giuseppe 1665
Tortorella, Antonio 1689, † 21. März 1704
Toscano, Nicola 1705
Troncia, Natalino 1665, † 1706, nicht in Neapel
Turris (de), Aniello 1665
Vaccaro, Andrea 1665
Vacchetta, Geronimo 1665
Valle, G. B. 1700
Verino, Giovanni 1665

VERZEICHNIS*)

*) Die in Anlage II und III erwähnten Künstler werden in diesem Verzeichnis nicht wiederholt. Die mit einem * bezeichneten Kirchen usw. sind nicht mehr vorhanden. Das S(ankt) vor den Heiligennamen der Kirchen ist weggelassen.

[1]) Name Karl im Text ist Druckfehler.

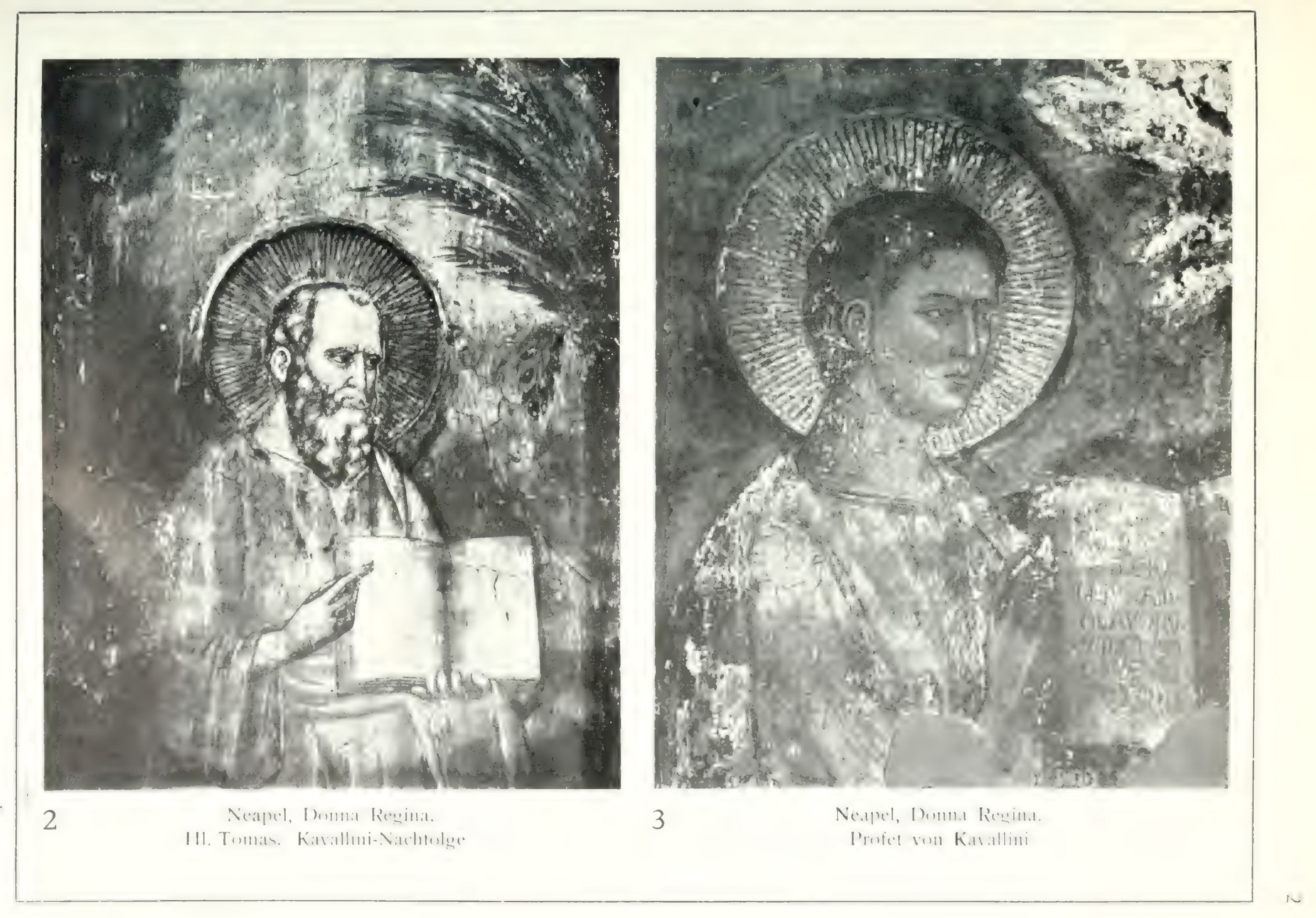
Marienkirchen.

1) Das M. siehe unter Sammlungen.



1 Neapel, Donna Regina (alte Kirche), Triumfbogen.
Engelsköre





2 Neapel, Donna Regina.
Hl. Tomas. Kavallini-Nachfolge

3 Neapel, Donna Regina.
Profet von Kavallini



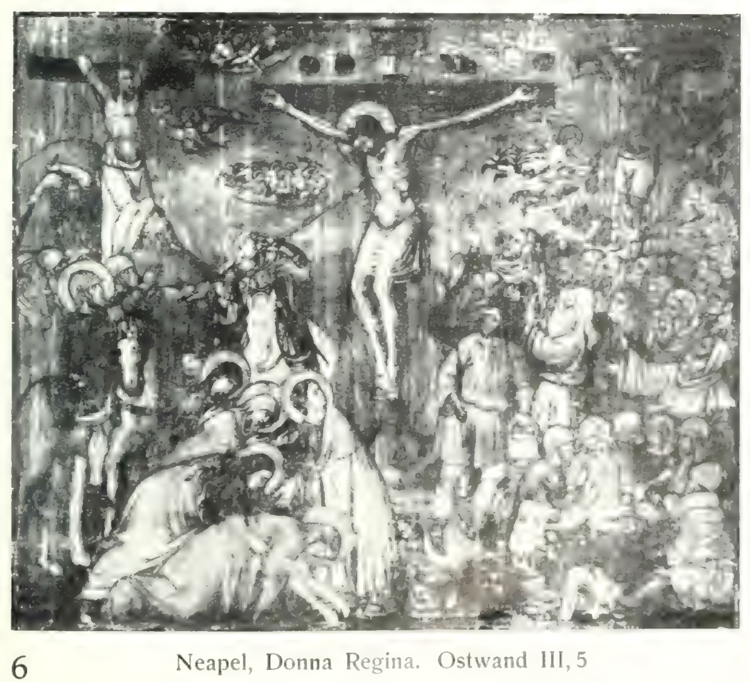


4 Neapel, Donna Regina. David von Kavallini





5 Neapel, Donna Regina. Ostwand III, 3



6 Neapel, Donna Regina. Ostwand III, 5





7 Neapel, Donna Regina. Ostwand III, 4





8 Neapel, Donna Regina. Ostwand. Einzelheit: Krist auf dem Wege nach Golgata





9 Neapel, Donna Regina.
Ostwand: Einzelheit aus der Kreuzigung



10 Neapel, Donna Regina.
Ostwand: Der ungläubige Tomas







11 Neapel, Donna Regina.
Westwand: Verlobung Katarinas



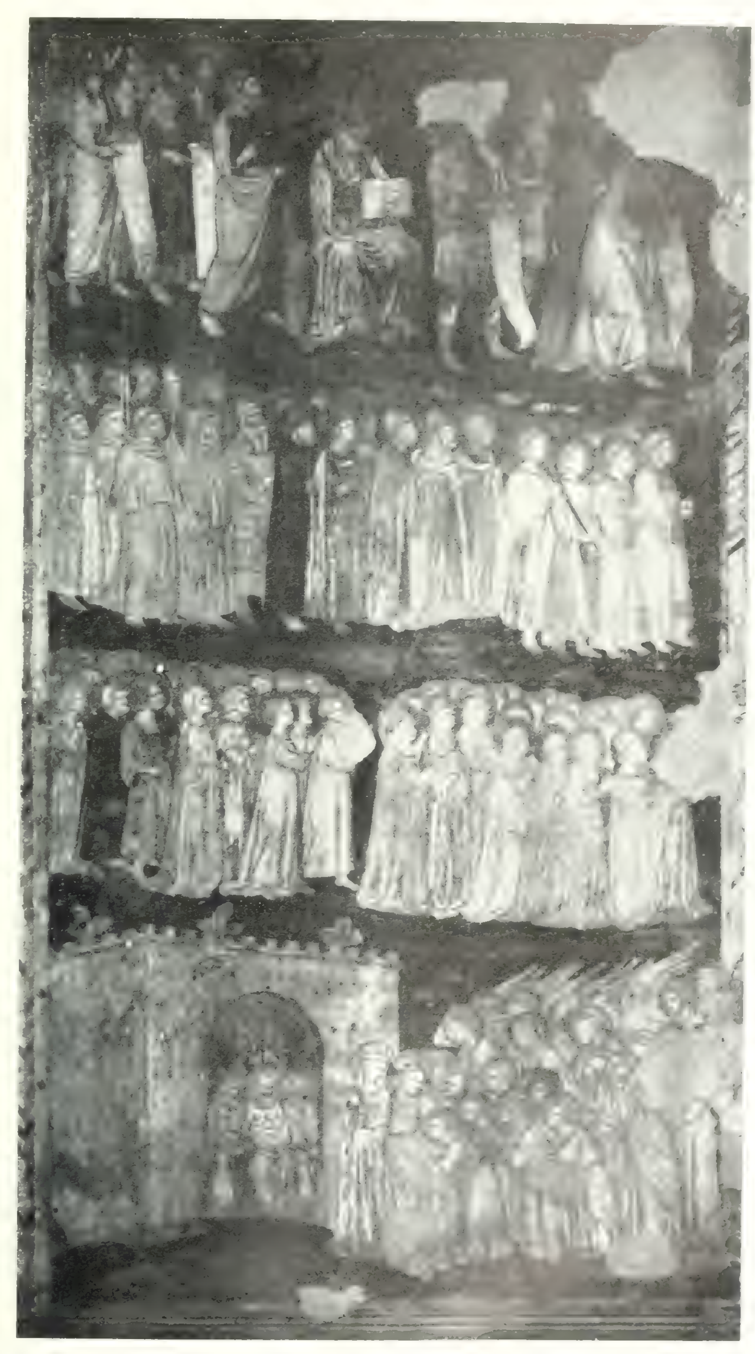
12 Neapel, Donna Regina.
Westwand: Die hl. Agnes auf dem Wege ins Freudenhaus





13 Neapel, Donna Regina. Westwand: Die hl. Agnes erscheint der hl. Konstanze





14 Neapel, Donna Regina. Jüngstes Gericht, linke Seite





15 Neapel, Donna Regina. Einzelheit aus dem Jüngsten Gericht, linke Seite



16 Neapel, Donna Regina. Verkündigungsengel





17 Neapel, Klarakirche. Kloster: Votivbild, Mittelstück





18 Neapel, Lorenzerkirche. Altarbild von Simon Martini





19 Neapel, Lorenzerkirche. Altarstaffel von Simon Martini





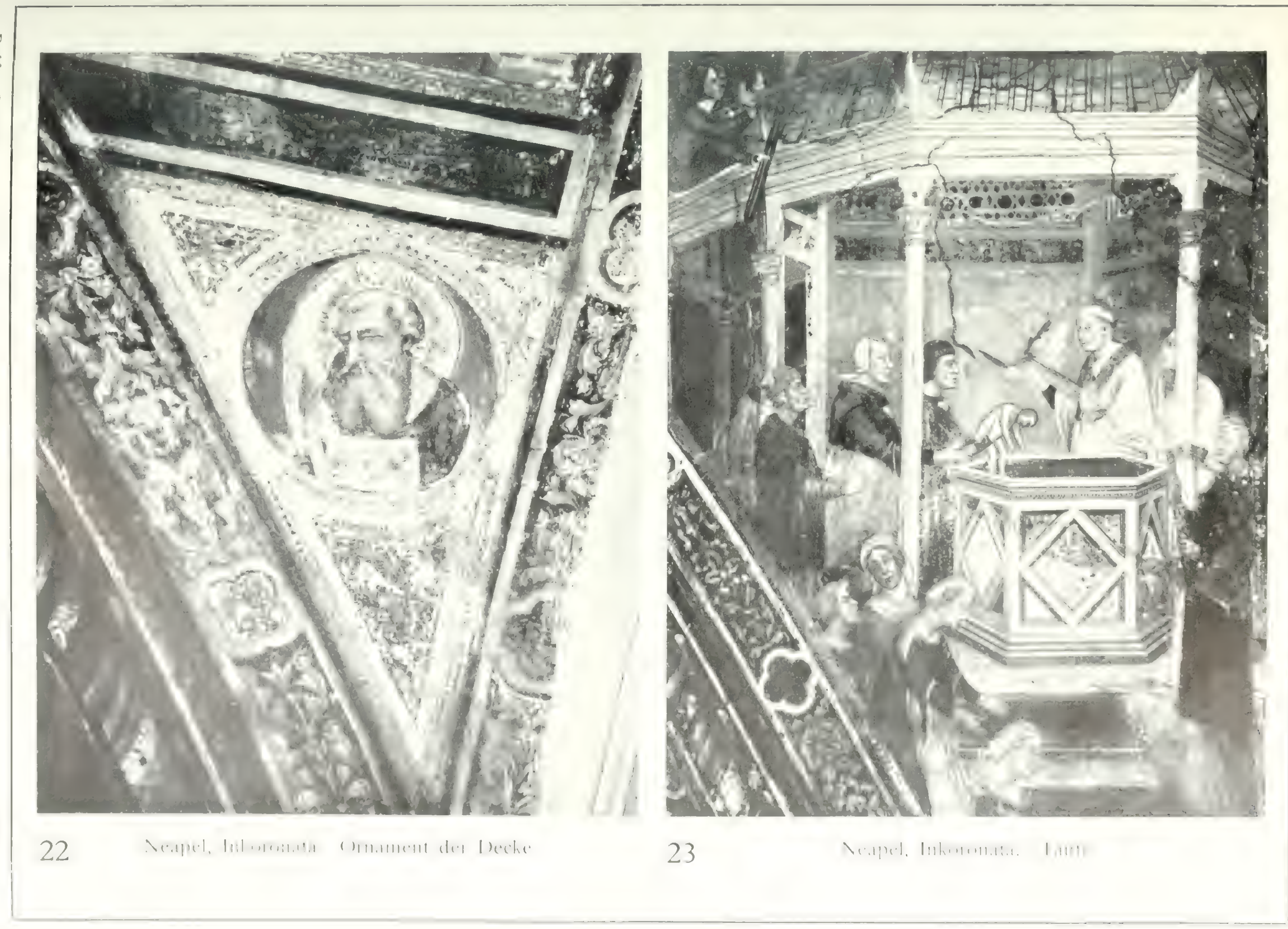
20 Neapel, Lorenzkirche. Altarstaffel von Simon Martini





21 Neapel, Dom. S. Restituta: Mosaik des de Lellis

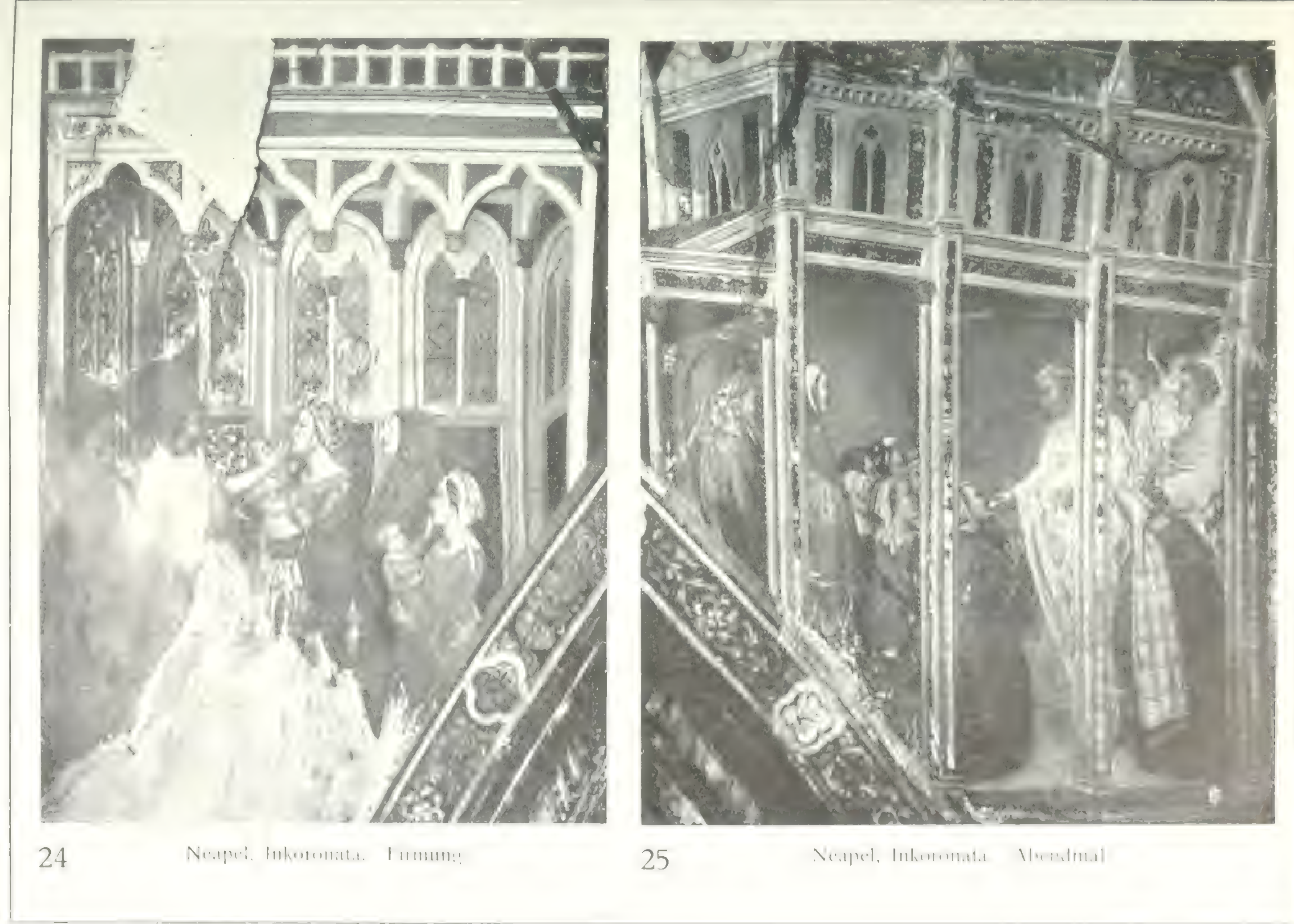




22 Neapel, Inkoronata. Ornament der Decke

23 Neapel, Inkoronata. Taufe





24 Neapel, Inkoronata. Firmung

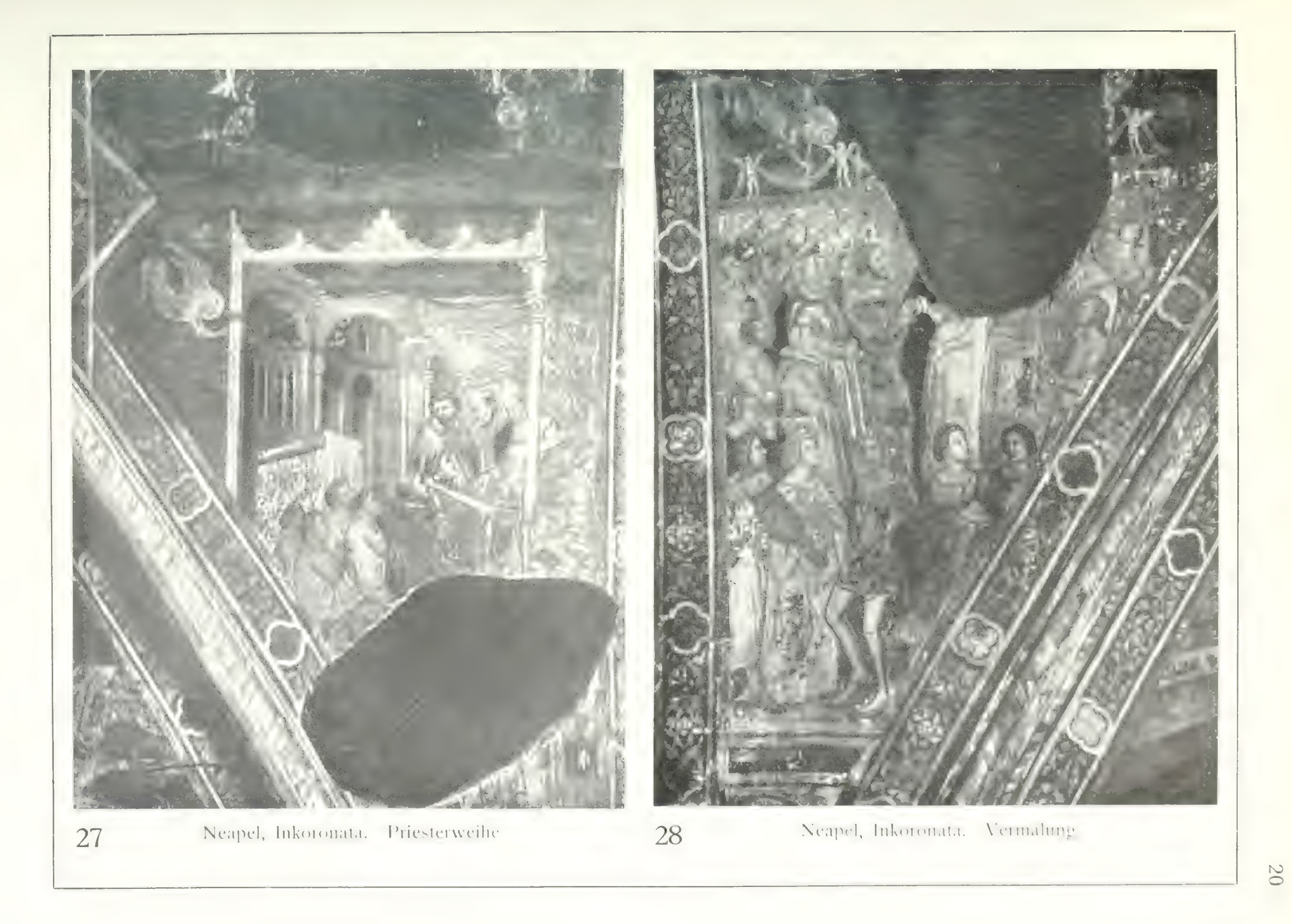
25 Neapel, Inkoronata. Abendmahl





26 Neapel, Inkoronata. Beichte





27 Neapel, Inkoronata. Priesterweihe

28 Neapel, Inkoronata. Vermählung





29 Neapel, Inkoronata. Letzte Ölung



30 Neapel, Inkoronata. Triumf der Kirche





31 Neapel, Inkoronata. Jakob erfährt Josefs Tod





32 Neapel, Inkoronata. Josef im Gefängnis



33 Neapel, Inkoronata. Auffindung Moses und der brennende Busch





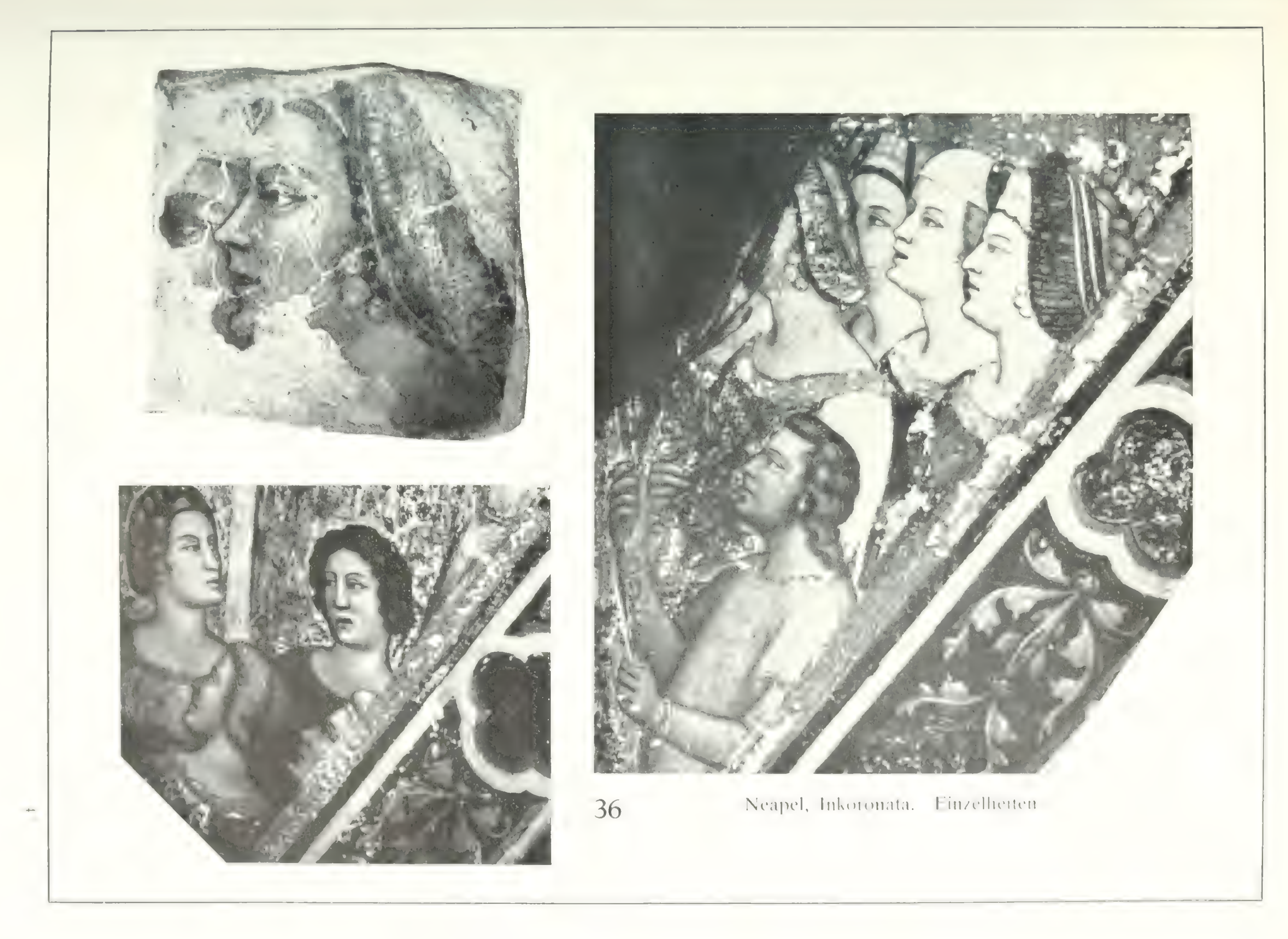
34 Neapel, Inkoronata. Josef wird verkauft





35 Neapel, Inkoronata. Bauliches der Deckenbilder





36 Neapel, Inkoronata. Einzelheiten





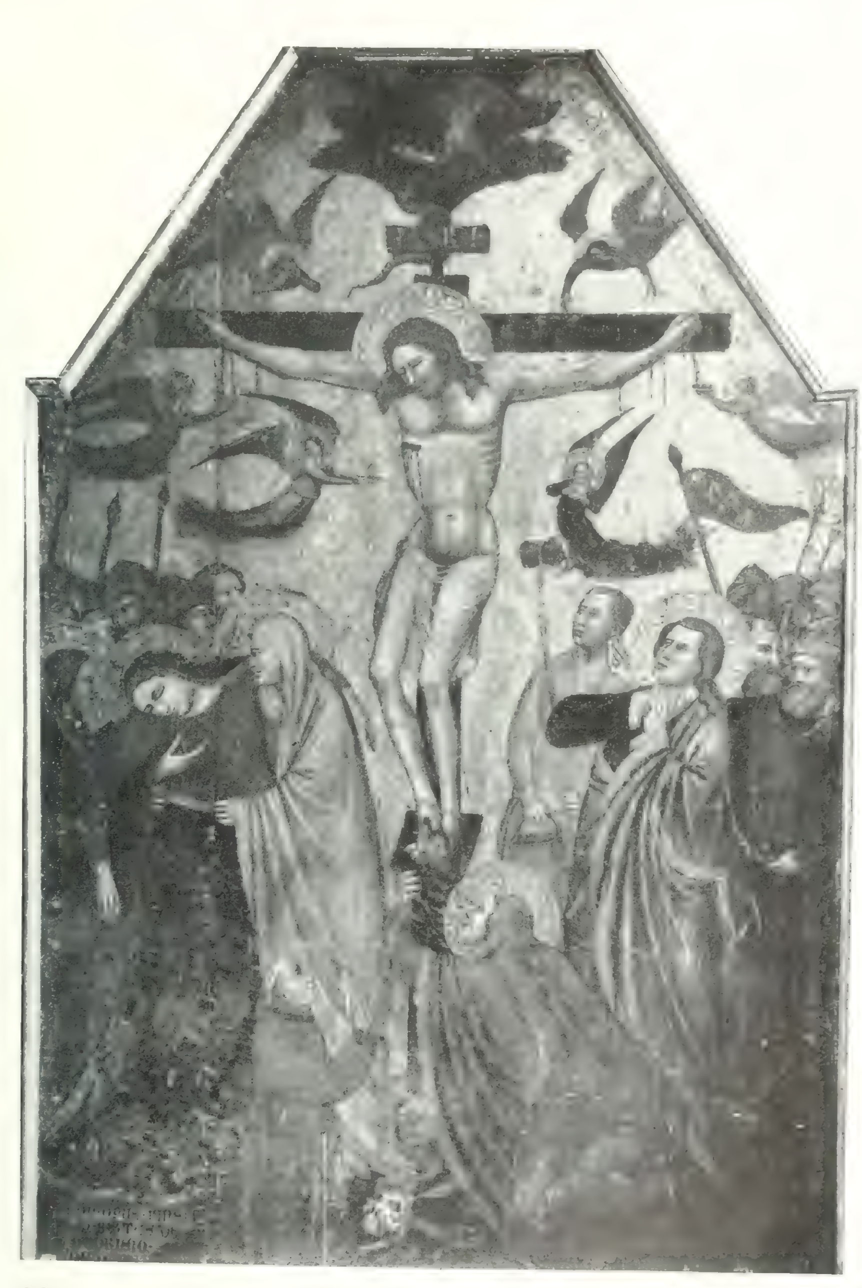
37 Neapel, Inkoronata. Kapelle des Gekreuzigten: Einzelheit





38 Neapel, Inkoronata. Kapelle des Gekreuzigten: Einzelheit





39 **Eboli.** Der Gekreuzigte von Robert Oderisio





40 Neapel, Dom. Minutolokapelle: Sienesisches Dreiblatt





41 Neapel, Lorenzerkirche.
Sienesische Gottesmutter des 14. Jahrhunderts



42 Neapel, Lorenzerkirche. Korumgang: Fresken aus dem Marienleben (Joachim, Anna und Geburt des Heilands)





43 Neapel, Lorenzerkirche. Vermälung Mariens





44 Neapel, Klarakirche. Dreifaltigkeit



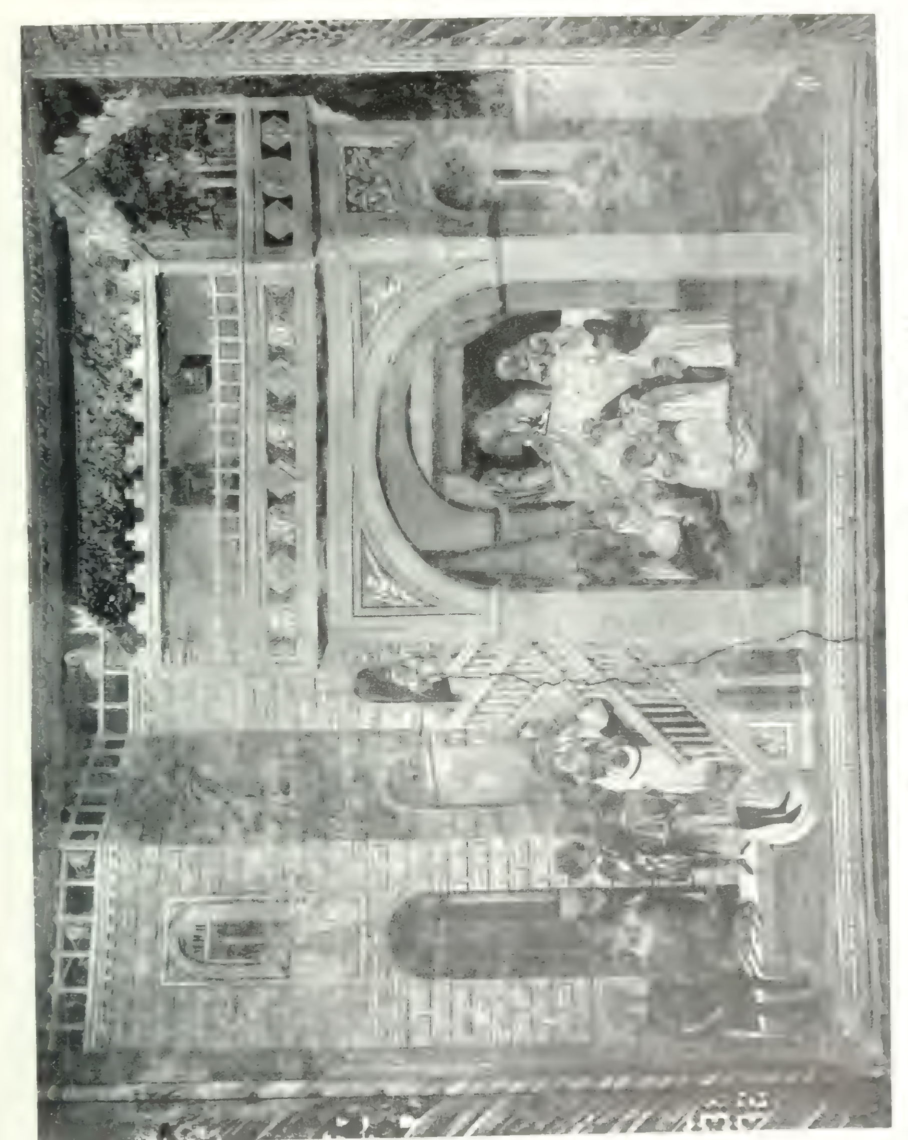
45 Neapel, Nazaret. Fresken. Maria Magdalena





46 Neapel, St. Johann-zu-Karbonara. Bisuskio, Krönung Mariens





47 Neapel, St. Johann-zu-Karbonara. Bisuskio, Geburt Mariens





48 Neapel, St. Peter-der-Blutzeuge. Hl. Vinzenz Ferrer





49 Neapel, St. Peter-der-Blutzeuge. Altartafel des hl. Vinzenz. Einzelheit



50 Neapel, St. Peter-der-Blutzeuge. Altartafel des hl. Vinzenz. Einzelheit



51 Neapel, St. Peter-der Blutzeuge. Vinzenztafel, Staffelbilder





52 Neapel, NM. 84480. Hieronimus seinem Löwen den Dorn ausziehend





53 Neapel, Lorenzerkirche Der hl. Franz teilt die Ordensregel aus





54 Neapel, SS. Severin und Sosio (4. Kapelle r.). Altartafel





55 Neapel, Dominikanerkirche.
Hl. Vinzenz Ferrer





56 Neapel, Lorenzerkirche. Linkes Querschiff: Hl. Anton von Padua





57 Neapel, NM. 84442



58 Neapel, NM. 84437





59 Neapel, NM. 84448



60 Neapel, NM. 84471





61 Neapel N.M. 84443



63 Neapel, N.M. 84461



62 Neapel N.M. 84400





64 Neapel NM. 84466



65 Neapel, NM. 84470





66 Neapel, NM. 84465





67 Neapel, NM. 84440





68 Neapel, NM. 84252



69 Danzig, hl. Michael
von Memlings Marienaltar





70 Neapel, N.M. 83784. Werkstatt des Pinturickio,
Mariens Himmelfahrt





71 ·Neapel, SS. Severin und Sosio, Platanenhof. Anton Solario, Freske I





72 Neapel, SS. Severin und Sosio, Platanenhof. Anton Solario, Freske II





73 Neapel, SS. Severin und Sosio, Platanenhof. Anton Solario. Freske III





74 Neapel, Platanenhof Einzelheit



75 Neapel, NM. Gottesmutter des A. Rimpatta





76 Anton Solario, Madonna mit Kind und Stifter





77 Neapel, NM. 84263. Gottesmutter



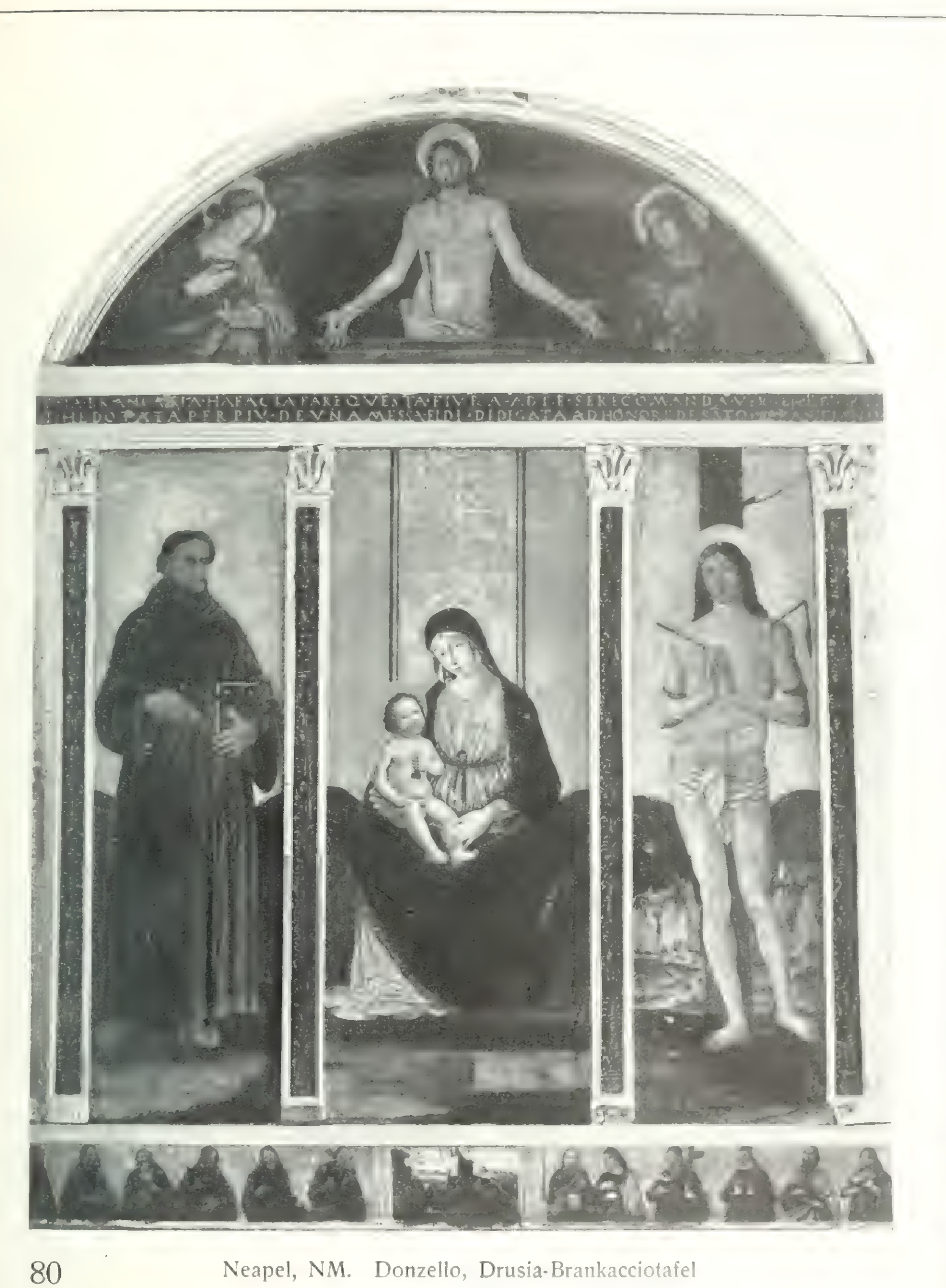
78 Neapel, NM. Kreuzigung (Calvano von Padua?)





79 Neapel, NM. 84332. Hippolit Donzello, Gottesmutter aus der Sebastianskirche





80 Neapel, NM. Donzello, Drusia-Brankacciotafel





81 Neapel, Alte Marienkirche Donna Regina. Anbetung (1520)





82 Neapel, Alte Marienkirche Donna Regina. Marter der hl. Ursel (1520)





83 Neapel, Alte Marienkirche Donna Regina. Freske (1520)





84 Neapel, Alte Marienkirche Donna Regina. Freske (1520)





85 Neapel, NM. 84253. A. Sabattini, Anbetung





86 Neapel, NM. 84027. A. Sabattini, S. Benedikt





87 Neapel, NM. 84250. Sabattini



88 Neapel, NM. 84254. Sabattini





89 Neapel, NM. 84244. Sabattini, hl. Nikolaus von Bari





90 Neapel, N.M. Sabattinischule, Anbetung



91 La Kava, Abtei. Sabattini, Gottesmutter





92 Neapel, NM. F. Santafede, Gottesmutter mit Heiligen





93 Neapel, Neue Jesuitenkirche. Santafede, Verleihung des Rosenkranzes





94 Neapel, NM. Himmelfahrt Mariens





95 Neapel, S. Martin. Der Kapitelsaal





96 Neapel, S. Martin. Korenzio, Durchgangszimmer zum Sprechsaal





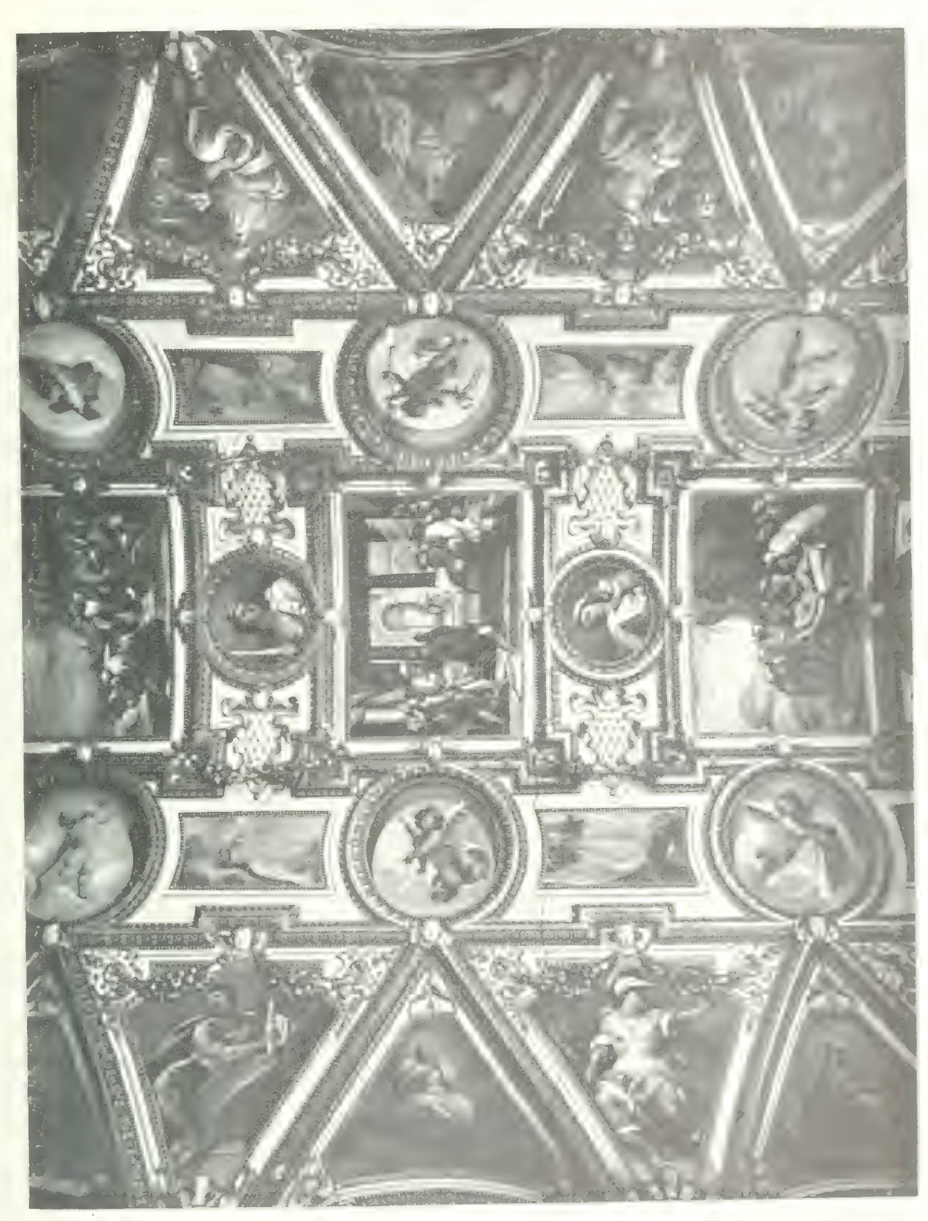
97 Neapel, S. Martin. Decke im Vorraum zur Schatzkapelle





98 Neapel, NM. Venusti, Michelangelos Jüngstes Gericht





99 Neapel, S. Martin. Josef Çesari, Sakristeidecke (Teil)





100 Neapel, S. Martin. Korfreske des Lanfranko





101 Neapel, NM. 84234. Hippolit Borgese, Beweinung



102 Neapel, NM. Hippolit Borgese, Kreuzabnahme





103 Neapel, NM. 84395. Pacecco de Rosa. Gottesmutter





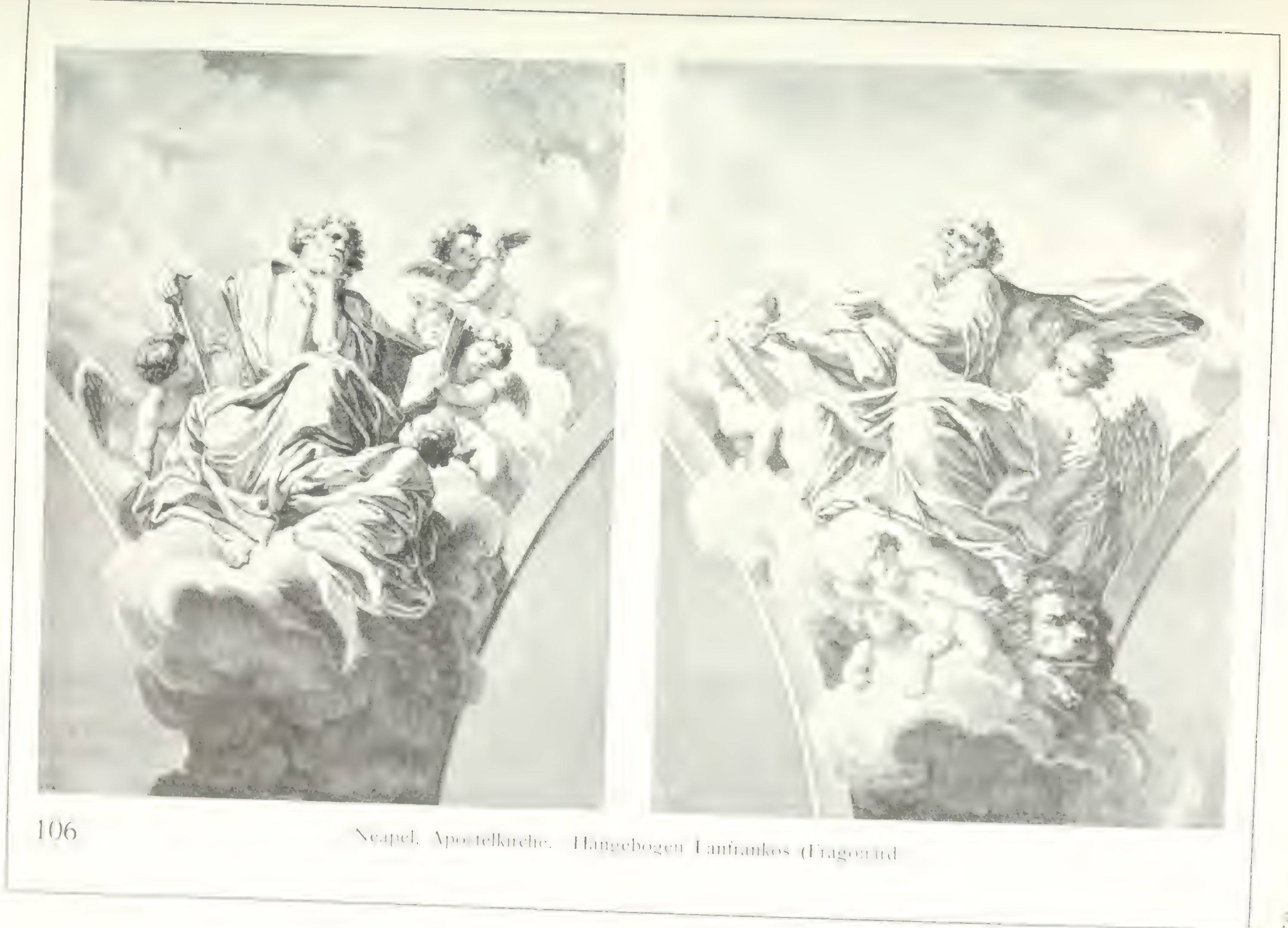
104 Neapel, S. Martino. Finoglia. Überführung der hl. Maria





105 Neapel, Dom. Schatzkapelle: Dominikino, Hängebogen (Fragonard)





106

Neapel, Apostelkirche. Hängebogen Lanfrancos (Fragonard)





107 Neapel, N.M. 83979. Ribera, hl. Hieronimus





108 Neapel, NM. 83980. Ribera, hl. Hieronimus





109 Neapel, S. Martin. Ribera, Beweinung





110 Neapel, S. Martin. Ribera, Elias





111 S. Martin. Ribera, Profeten der Zwickel (Fragonard). Solimena, Sinnbilder (Fragonard).





112 Neapel, NM. 83967. Salvator Rosa, Kristus im Tempel





113 Neapel, NM. 8108. Reiterschlacht





114 Neapel, Museum. Micco Spadaro, Fortschaffung der Pestleichen





115 Neapel, NM – Micco Spadaro, Filomarinobild





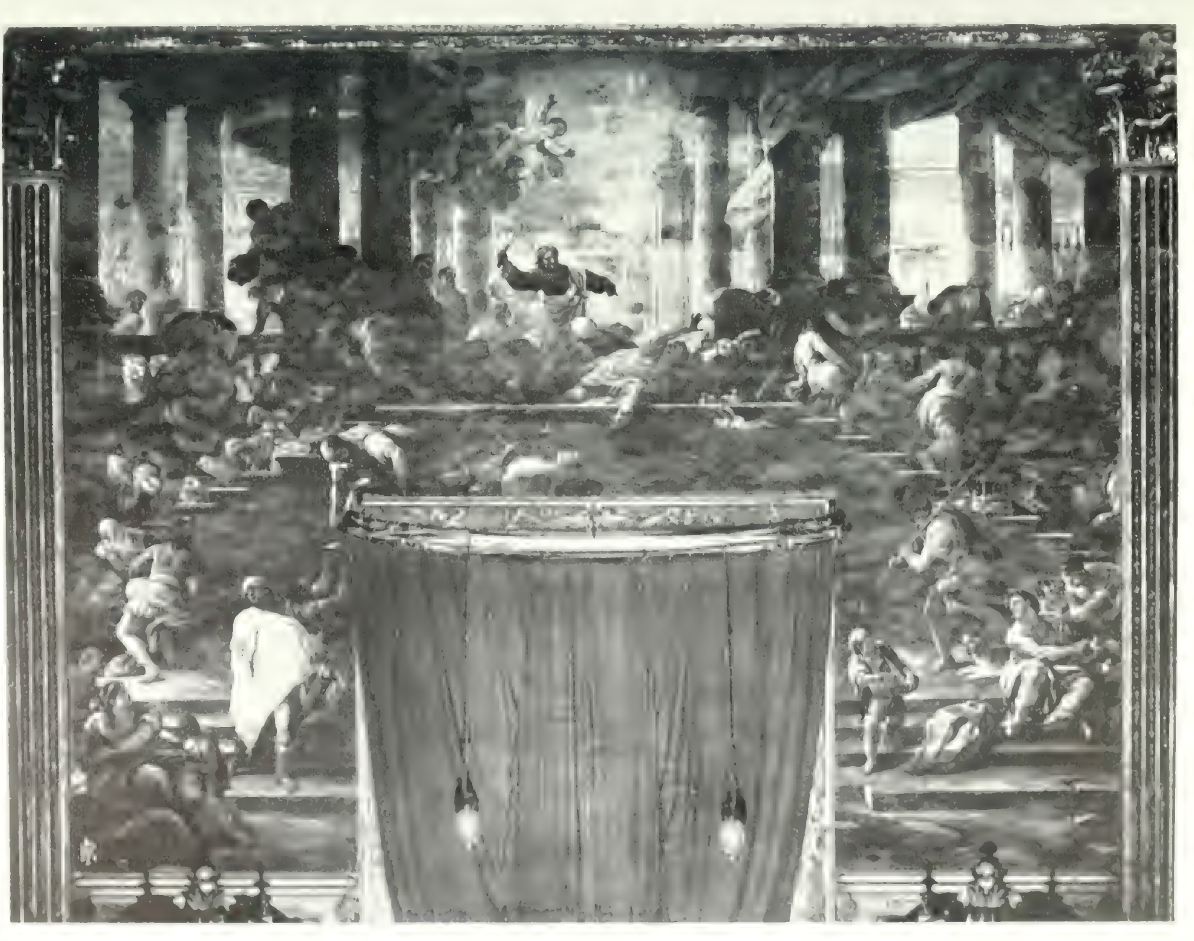
116 Neapel, NM. 84492. Jordano (?), Bildnis





117 Neapel, NM 84393. Jordaens, Hochzeit zu Kana





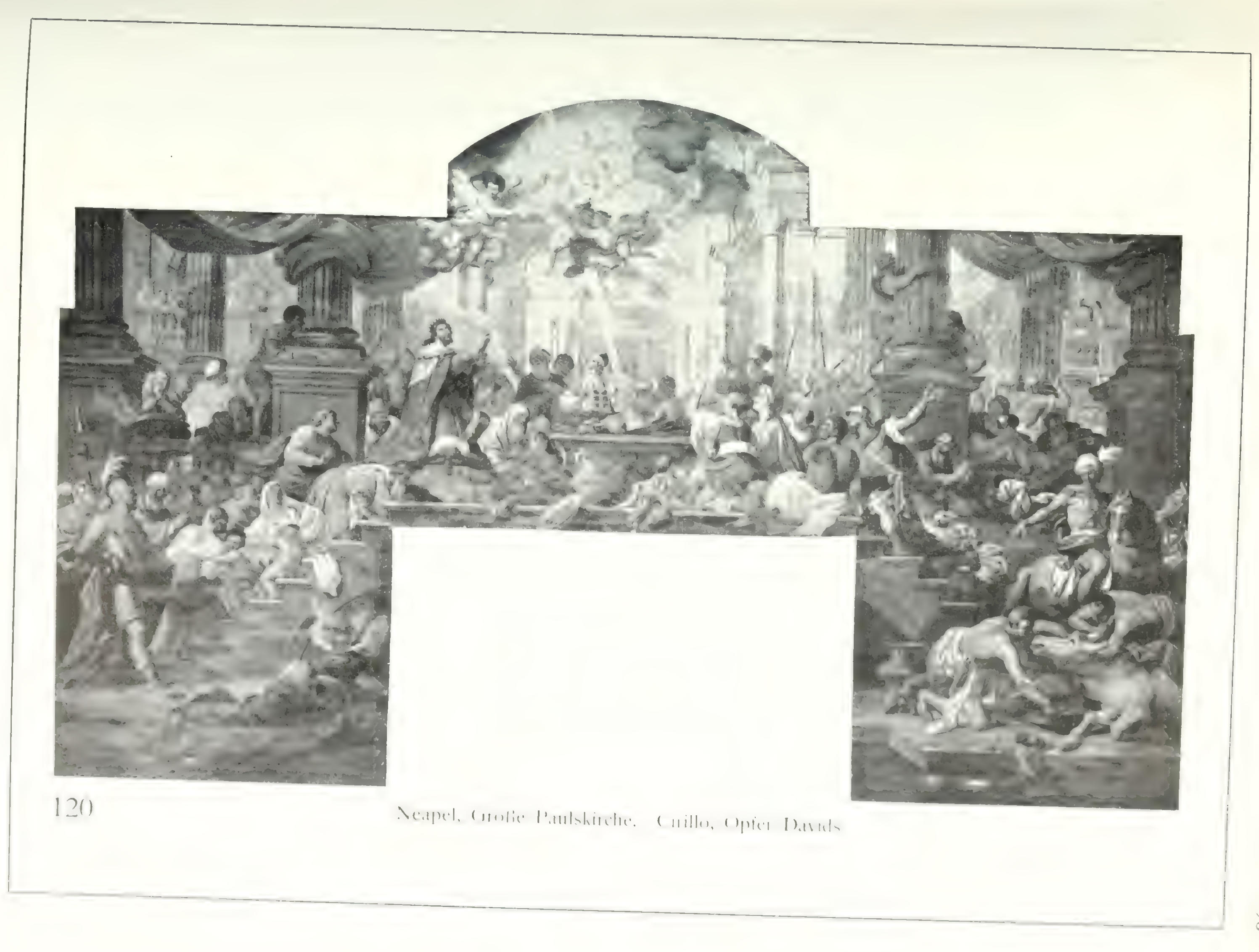
118 Neapel, Jerolimini. Jordano, Vertreibung aus dem Tempel





119 Neapel, Neue Jesuitenkirche. Solimena, Heliodor (Eingangswand)





120 Neapel, Große Paulskirche. Cirillo, Opfer Davids





121 Neapel, Hl. Geistkirche. Jordano, Rosenkranzmaria
(Le Mire 1778)



122 Neapel, Apostelkirche. Jordano, Mariens Geburt
(Le Mire 1775)





123 Neapel, S. Martin. Schatzkapelle: Jordano, Decke





124 Neapel, S. Peter-a-Majella. M. Preti, Deckenbild (Fragonard)





125 Neapel, S. Peter-a-Majella. M. Preti, Deckenbild (Fragonard)





126 Neapel, NM 131153. M. Preti, Belsazar





127 Neapel, NM. 131152. M. Preti, Absalom





128 Neapel, S. Dominik. Sakristei: Decke von Solimena
(Du Plessys Bertaux)





129 Neapel, Paulskirche. Sakristei: Solimena, Deckenbild (Fragonard)



130 Neapel, Paulskirche. Sakristei: Solimena, Deckenbild (Fragonard)





131 Neapel, Paulskirche. Sakristei: Solimena (Fragonard)





132 Neapel, Paulskirche. Sakristei. Solimena (Fragonard)





133 Neapel, NM. Solimena, Marter der Familie Giustiniani





134 Neapel, N.M. Solimena, Stück von Abb. 133





135 Neapel, N.M. Solimena, Stuck von Abb. 133





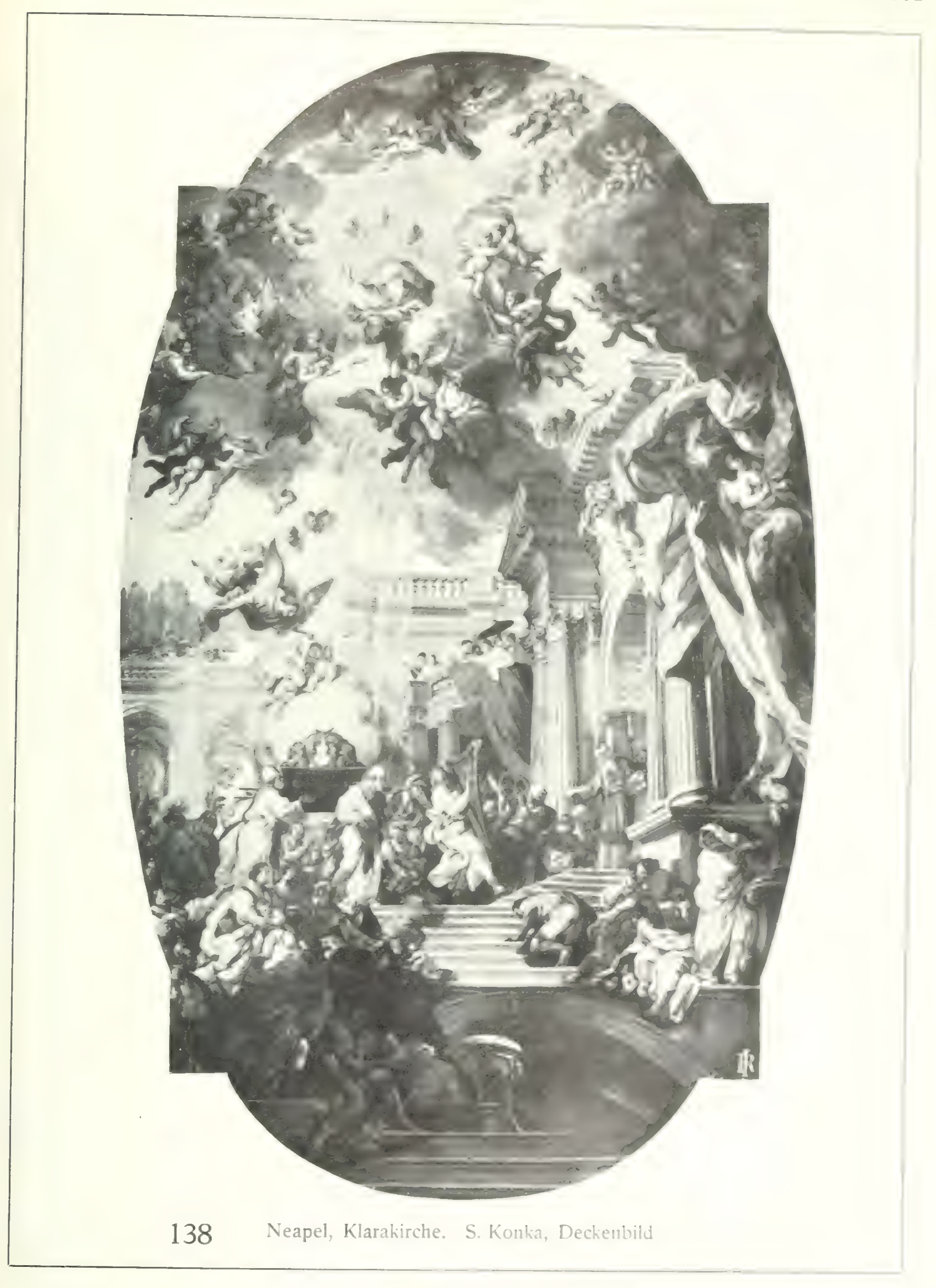
136 Neapel, NM. Franz von Mura, Himmelfahrt Mariens





137 Neapel, Klarakirche. Sebastian Konka, Deckenbild





138 Neapel, Klarakirche. S. Konka, Deckenbild









